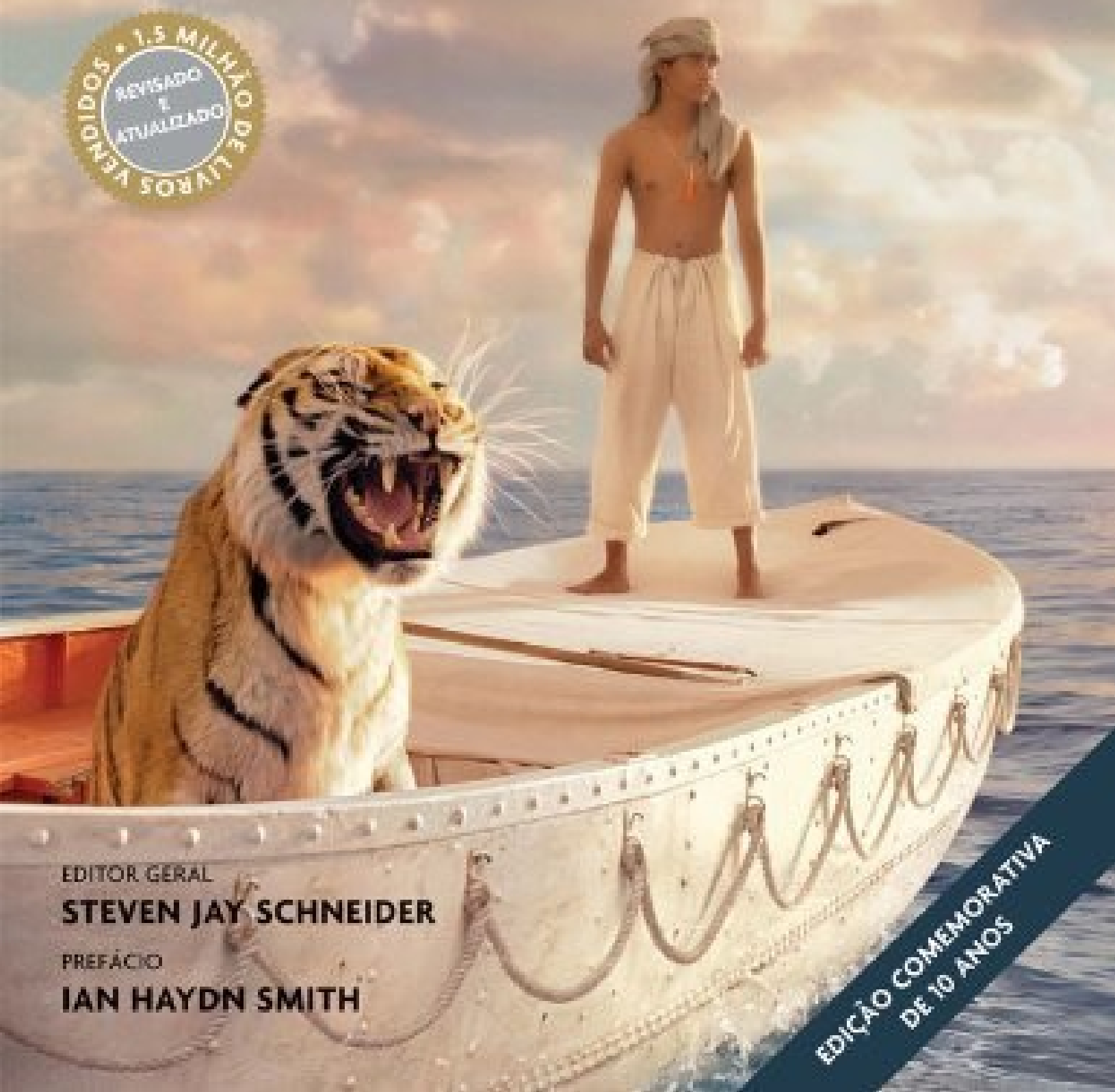


1001 FILMES

PARA VER ANTES DE MORRER



EDITOR GERAL

STEVEN JAY SCHNEIDER

PREFÁCIO

IAN HAYDN SMITH

EDIÇÃO COMEMORATIVA
DE 10 ANOS

1001 FILMES

PARA VER ANTES DE MORRER



EDITOR GERAL
STEVEN JAY SCHNEIDER

1001 FILMES

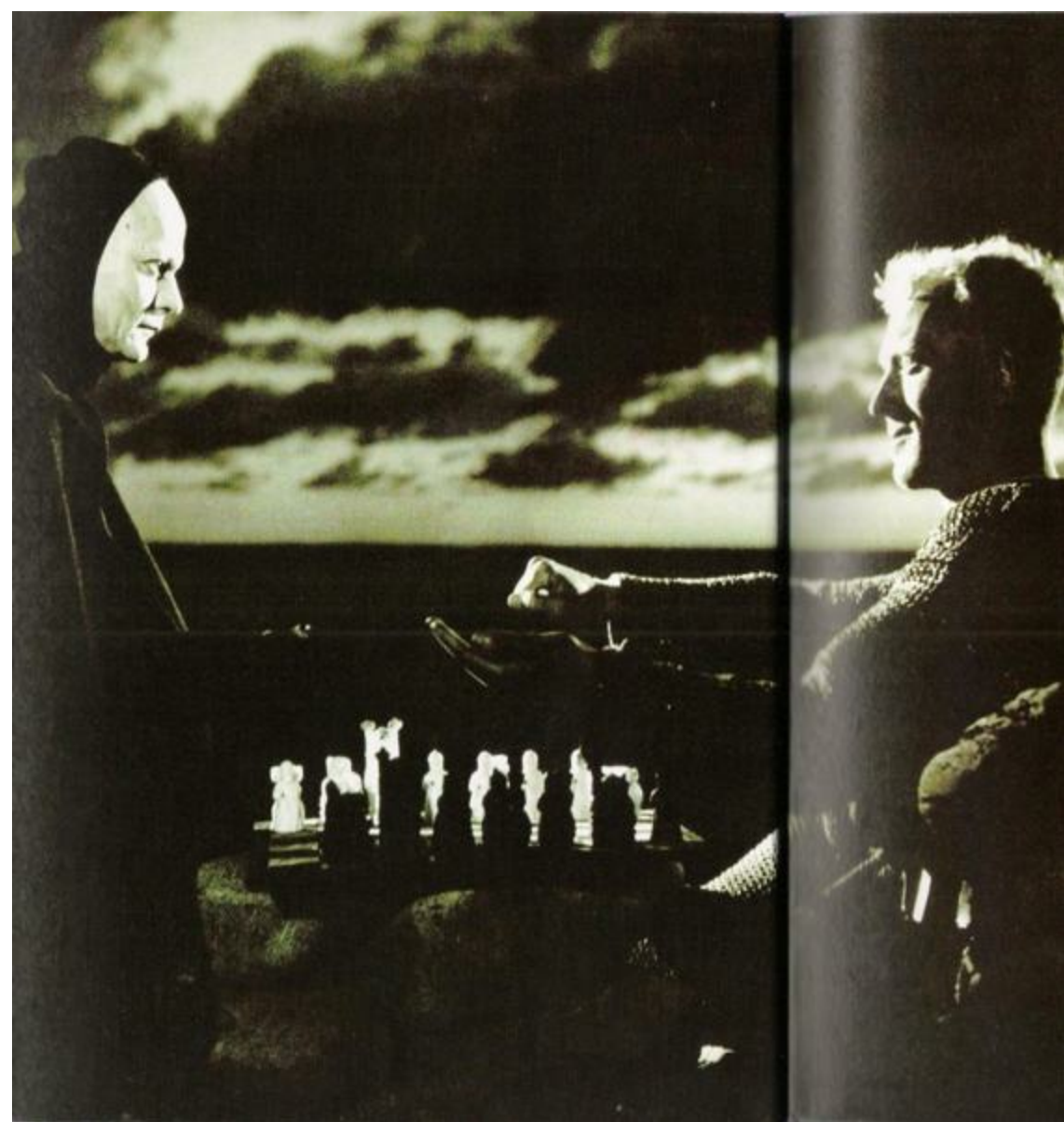
PARA VER ANTES DE MORRER

EDITOR GERAL

STEVEN JAY SCHNEIDER



SEXTANTE



Sumário

Prefácio	6
Introdução	8
Índice geral	12
1900	20
1910	24
1920	33
1930	76
1940	158
1950	249
1960	371
1970	515
1980	658
1990	783
2000	891
Os colaboradores	944
Índice por gênero	946
Índice de diretores	956
Créditos das fotos	959

PREFÁCIO

DE JASON SOLOMONS

Alguns anos atrás, eu fazia parte do júri de um programa de televisão chamado *50 filmes para ver antes morrer*. Bem, 50 é um número redondo muito simpático, obviamente apropriado para as restrições da grade de programação e para o nível de atenção volúvel dos telespectadores e seus controles remotos nervosos. No entanto, conforme reclamaram todos os outros jurados, era uma tarefa inacreditavelmente árdua.

O maior problema foi quando percebemos que absolutamente todos teriam assistido a pelo menos 50 filmes na vida – na verdade, tenho minhas dúvidas se você teria conseguido sobreviver aos tempos modernos se não tivesse visto pelo menos isso. (Por mais triste que seja, temo que, hoje em dia, muitos passem sua existência sem ter lido 50 livros, mas esta é outra conversa, para outra lista.) Mesmo assim, nosso programa foi ao ar, mas fez todo mundo, inclusive os espectadores, parafrasear Richard Dreyfuss em *Tubarão*: “Precisamos de uma lista maior.”

Então, quando *1001 filmes para ver antes de morrer* aterrissou na minha mesa com um estrondo poderoso, foi como se os próprios deuses do cinema tivessem assistido ao programa e respondido com um indignado desafio hercúleo. 1001 – isso é o que eu chamo de lista.

É claro que muitas pessoas defenderão a necessidade de uma lista ainda maior. Um crítico de cinema moderno, por exemplo, assiste a mais de 500 filmes por ano – em 2007, a média de filmes lançados por semana na Inglaterra chegou a 10 pela primeira vez na história, de modo que, a princípio, 1001 não parece um número tão grande assim.

No entanto, quantos desses lançamentos anuais merecem o status de clássico ou “indispensável”? Talvez 10, em um ano muito bom. E, convenhamos, a inclusão de uma obra numa lista de filmes que você deve ver antes da sua morte pressupõe que ela tenha a capacidade de enriquecer sua vida. E filmes como esses simplesmente não surgem com muita frequência.

Esta, portanto, é uma lista ousada, instigante, provocativa e que traz consigo uma promessa ambígua. Entrar nela é embarcar em uma jornada cujo fim talvez nunca seja alcançado, uma odisséia labiríntica que atravessa o amor, a aventura, o desespero, o triunfo, o bem e o mal, a tragédia e a comédia – enfim, uma viagem por todas as coisas que fazem a vida valer a pena.

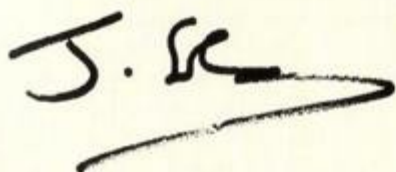
Este livro conta com um extraordinário “efeito cascata”. Você pode abri-lo em qualquer página e, de repente, se vê caindo em contradição. (“*A morte num beijo*? Este não é um filme B? Sim, mas é o melhor de todos os tempos.”) Então bate o olho em outro filme: *O quinteto da morte*. De uma hora para outra, você tem dois filmes do mesmo ano (1955) que se encontram orgulhosamente juntos, um alimentando e aumentando a credibilidade do outro. É como se, lado a lado, ganhassem destaque; dois feitos extraordinários que continuarão encantando e influenciando novas gerações de espectadores com suas visões diferentes sobre os gangsteres, a ganância e a estupidez humanas. E então você já está viciado, fazendo-se outros tipos de perguntas, como, por exemplo, qual terá sido o melhor ano da história do cinema.

À primeira vista, 1940 parece ser um forte concorrente – *Jejum de amor*; *Rebecca*, a mulher inesquecível; *Núpcias de escândalo*; *Pinóquio*; *As vinhas da ira*; e uma comédia de W. C. Fields chamada *O guarda* (droga, esse eu não vi!) até virar mais uma página e descobrir que 1941 nos trouxe *Cidadão Kane*, *O falcão maltês* e *Contrastes humanos*, o filme de Preston Sturges do qual você ouviu falar pela primeira vez quando viu *E aí, meu irmão, cadê você?*, dos irmãos Coen. Será que esse entrou na lista? Daí você dispara até os anos 2000 e descobre que não – bem, então quais filmes dos irmãos Coen entraram? Ah, *Fargo*, é claro, *Arizona nunca mais* e *Onde os fracos não têm vez*, que ganhou o Oscar e... agora você não faz idéia de onde começou sua peregrinação ou para onde está seguindo.

Esse tipo de viagem gera situações inusitadas, à medida que rostos conhecidos (*Faça a coisa certa* – um dos meus favoritos, que prazer encontrá-lo aqui, velho amigo) aparecem sorrindo ao lado de estranhos impertinentes. E então você volta a se perder em devaneios – acreditem, 1989 também não foi um ano ruim, levando-se em conta apenas filmes nova-iorquinos: além de Spike Lee, tivemos *Harry e Sally*, feitos um para o outro, de Rob Reiner, e *Crimes e pecados*, de Woody Allen; esse também foi o ano que acenou com revelações como Daniel Day Lewis em *Meu pé esquerdo*; o cinema independente americano, com *Sexo, mentiras e videotape*, de Steven Soderbergh, ganhando a Palma de Ouro em Cannes; e o novo cinema asiático, com a estréia de Hou Hsiao-hsien, de Taiwan, com *A cidade das tristezas*. E lá vou eu de novo: o simples fato de pensar nesse filme (para mim) esquecido reacende lembranças de conhecer uma garota bonita na chuva, em frente ao cinema Curzon Mayfair, em Londres.

A simples decisão de assistir a todos esses 1001 filmes – você reparou que o livro traz um útil checklist para marcar o que já viu, como em uma lista de compras? – fará você embarcar em experiências de vida: se quiser reviver *O invencível*, de Satyajit Ray, de 1957; *Noites de Cabília*, de Fellini; e *Quando voam as cegonhas*, a inesquecível obra-prima russa, terá que pesquisar em lojas de DVD independentes, correr para cinemas de arte durante fins de semana chuvosos ou tirar férias perto de retrospectivas de festivais de cinema (eu acabei vendo *Contrastes humanos* em uma mostra paralela no festival maravilhosamente aberto ao público de San Sebastián, na Espanha).

E isso, no fim das contas, pode levar uma vida inteira.



Jason Solomons escreve artigos sobre cinema nos jornais ingleses *The Observer* e *The Mail on Sunday* e apresenta programas sobre a sétima arte na televisão e no rádio.

INTRODUÇÃO

DE STEVEN JAY SCHNEIDER

Conforme seu título já sugere, *1001 filmes para ver antes de morrer* é um livro que busca não apenas informar e sugerir, mas também *motivar*: transformar leitores curiosos em espectadores apaixonados e deixar claro que a pressão é imensa, o tempo é curto e o número de filmes que devem ser assistidos se tornou realmente grande.

Hoje em dia, listas dos “10 mais” sobrevivem quase exclusivamente como enquetes anuais dos críticos e debates sobre os “100 melhores filmes” tendem a se restringir ou a gêneros específicos – como comédia, terror, ficção científica, romance ou faroeste – ou a cinematografias nacionais, como as da França, China, Itália, Japão ou Inglaterra. Tudo isso indica a impossibilidade – ou pelo menos a irresponsabilidade – de se trabalhar com um número menor do que (digamos) mil, quando se pretende preparar uma lista dos “melhores”, ou dos mais valiosos, importantes ou inesquecíveis filmes de todos os tempos; uma lista que queira fazer justiça e abranger toda a história da mídia cinematográfica.

Com o objetivo acima em mente, mesmo 1001 rapidamente começa a parecer um número pequeno demais. Talvez nem tanto, se deixássemos de fora os filmes mudos; ou de vanguarda; ou do Oriente Médio; ou as animações; ou os documentários; ou os curta-metragens... Essas estratégias de exclusão, contudo, acabam sendo apenas maneiras de diminuir a pressão, de traçar linhas arbitrárias na areia cinematográfica e de se recusar a tomar a série de decisões difíceis, porém necessárias, para se ter uma seleção limitada de filmes que trate todos os tipos e escolas e tradições diferentes que compõem a arte do cinema com o respeito que lhes é devido. O livro que você tem em mãos assume um grande risco ao oferecer uma lista de filmes imperdíveis que abrange todas as épocas, gêneros e países. Contudo, este é um risco que vale a pena correr e, se você estiver disposto a ver todos os filmes discutidos aqui, pode ter certeza de que morrerá um cinéfilo feliz. Resumindo: quanto mais filmes você vir, melhor.

Então, como determinamos quais 1001 filmes você deve ver antes de morrer? Seria muito mais fácil, e geraria menos controvérsia, se tivéssemos que listar 1001 filmes que devem ser evitados a qualquer custo! Não é nada surpreendente quando se descobre que a crítica de cinema não pode ser considerada uma ciência exata, e não é exatamente um exagero dizer que o *Perdidos na noite* de uma pessoa pode muito bem ser o *Ishtar* de outra. Talvez haja maneiras de comparar objetivamente – e até classificar – ciclos, movimentos e subgêneros altamente codificados e historicamente específicos, como o thriller italiano da década de 70, tendo por base, neste caso, a violência estilizada, as narrativas labirínticas e a identificação psicológica. E talvez seja legítimo separar os clássicos indiscutíveis de Hitchcock (*Intriga internacional*, *Janela indiscreta*, *Um corpo que cai*, *Psicose*, *Os pássaros*, etc.) dos que são geralmente considerados filmes mais fracos do diretor (*Cortina rasgada*, *Trama macabra*, *Topázio*, *Agonia de amor*). Porém, em que se basear para escolher entre *A hora da partida*, de Tsai Ming Liang, e *O que terá acontecido a Baby Jane*, de Robert Aldrich? Ou entre *Viagem à Lua*, de George Méliès, e *Uma questão de silêncio*, de Marleen Gorris? Se o objetivo deste livro é mesmo



incluir um pouco de tudo, então como evitar que a lista de 1001 filmes resultante se torne uma grande e diversificada amostra da produção cinematográfica – um caso de mera variedade em detrimento do verdadeiro valor?

São boas perguntas. O primeiro passo para determinarmos os 1001 filmes a serem incluídos aqui envolveu analisar atentamente o número de listas já existentes dos “favoritos”, “maiores” e “melhores” filmes e priorizar os títulos com base na frequência com que cada um aparecia nelas. Isso nos ajudou a identificar uma espécie de cânone de clássicos (incluindo os modernos e contemporâneos) que acreditamos merecer um lugar de destaque neste livro, baseando-nos simultaneamente em qualidade e reputação. O que não quer dizer, de forma alguma, que todos os filmes presentes nessas listas mais curtas – e por vezes peculiares – entraram em nossa lista final, mas o exercício nos deu ao menos alguns pontos de referência essenciais e reduziu significativamente a inevitável natureza subjetiva da seleção.

Depois de chegarmos a um conjunto provisório de cerca de 1300 títulos, partimos para revisar a lista de novo (e de novo, de novo, de novo...) com o duplo – e conflitante – objetivo de reduzir o número total e ainda abranger a contento os vários períodos, cinematografias nacionais, gêneros, movimentos, escolas e autores notáveis. Com todo o respeito à última categoria, interpretamos a noção de “autor” com a maior flexibilidade possível, de modo a incluir não apenas diretores (Woody Allen, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Federico Fellini, Jean-Luc

Godard, Abbas Kiarostami, Satyajit Ray, etc.), como também atores (Humphrey Bogart, Marlene Dietrich, Toshiro Mifune), produtores (David O. Selznick, Sam Spiegel, Irving Thalberg), roteiristas (Ernest Lehman, Preston Sturges, Cesare Zavattini), fotógrafos (Gregg Toland, Gordon Willis, Freddie Young), compositores (Bernard Hermann, Ennio Morricone, Nino Rota), etc.

Também tomamos o cuidado de não dar preferência automática – passe livre, por assim dizer – a produções autodesignadas como “de alto nível” ou exemplos de grande arte cinematográfica (épicas históricas, adaptações da obra de Shakespeare, experimentos dos formalistas russos), deixando de lado os gêneros considerados “menores” (comédia pastelão, filmes de gangster da década de 30, cinema de *blaxploitation*), ou até mesmo filmes de méritos estéticos relativamente questionáveis (*Pink Flamingos*, *Os embalos de sábado à noite*, *A bruxa de Blair*), franco apelo popular (*Top Gun – Ases indomáveis*, *Quero ser grande*, *E.T.: o extraterrestre*), ou aqueles de valor ideológico ou ético questionáveis (*O nascimento de uma nação*, *Monstros*, *O triunfo da vontade*, *Os 120 dias de Sodoma*). Em vez disso, nos esforçamos para julgar cada um dos candidatos por suas próprias qualidades, o que significava, para começo de conversa, descobrir da melhor forma possível em que consistia a “qualidade” em questão – o que nem sempre é tarefa simples ou óbvia, como no caso de *Pink Flamingos*, cuja infame chamada já dizia “um exercício de mau gosto” – e então encontrar maneiras de separar o joio do trigo (mesmo que a diferença entre os dois pareça tão pequena a ponto de ser indiscernível ou irrelevante).

Existe um velho ditado que diz: “Mesmo que você coma filé mignon todos os dias, de vez em quando vai querer um hambúrguer.” Em outras palavras, mesmo que seu gosto cinematográfico pese bastante para o lado dos clássicos mundiais reconhecidos (*Cidadão Kane*, *Rashomon*, *Touro indomável* e *Encouraçado Potemkin*), ou dos tesouros do cinema de arte europeu (*A aventura*, *Hiroshima meu amor* e *Último tango em Paris*), em algum momento você irá querer assistir a um filme que se presta a objetivos completamente diferentes, seja ele um megassucesso hollywoodiano (*O parque dos dinossauros*, *O Império contra-ataca*, *Titanic*), uma bizarrice underground (*Scorpio Rising*, *Criaturas flamejantes*, *Hold me While I'm Naked*), ou uma curiosidade cult (*El Topo*, *O segundo rosto*, *Slacker*, *Mundo cão*, *O homem de ferro*). Da forma como pensamos este projeto, nossa tarefa principal era garantir que, qualquer que fosse seu gosto cinematográfico genérico, ou naquele dia específico em que você resolvesse experimentar algo diferente, este livro pudesse ser um menu em que cada prato é sempre bom.

Finalmente, depois de fazer os derradeiros e sofridos cortes necessários para reduzir a lista para “meros” 1001 filmes, o último passo era ajustar os resultados com base nas opiniões e sugestões oferecidas pelo nosso estimado grupo de colaboradores, cuja experiência coletiva, o conhecimento e a paixão em assistir, debater e escrever sobre filmes garantiram que, embora nenhuma lista de “melhor qualquer coisa” possa ser perfeita (seja lá o que isso signifique) ou total-

mente incontestável (não seria uma chatice?), a que você tem nas mãos fosse a melhor possível. No entanto, não é apenas a lista em si que torna este livro tão especial, mas também as resenhas encomendadas que acompanham cada um dos 1001 filmes – ensaios concisos, bem escritos e estimulantes que combinam perfeitamente detalhes importantes do enredo, comentários perspicazes, contexto histórico e cultural e uma boa quantidade de curiosidades (Quer dizer que pensaram em chamar George Lucas para dirigir *Apocalypse Now*? Quem diria!). Não se deixe enganar pela facilidade com que estes ensaios são digeridos. É preciso um talento único – ou até arte – para se escrever um texto profundo e cativante de apenas 500 palavras sobre filmes como *Casablanca*, *Rastros de ódio* ou *A regra do jogo*, quanto mais 350 palavras sobre *Boogie Nights* – Prazer sem limites, *Gritos e sussurros* ou *O mensageiro do diabo*, ou (pasmem!) 200 palavras sobre *Marketa Lazarova*, *O pianista*, ou *Cléo das 5 às 7*. De alguma forma, e com grande presença de espírito, eles conseguiram, e de modo brilhante.

Quanto à minha experiência em trabalhar neste livro, só posso dizer que as dores de ter que cortar vários dos meus favoritos foram mais do que compensadas pelo prazer de admirar a seleção resultante, de ler tantas resenhas de críticos maravilhosos e descobrir tanto sobre a história, as tradições e os tesouros escondidos que eu não conhecia. Mesmo que você tenha visto todos os 1001 filmes discutidos nestas páginas (parabéns, embora eu duvide bastante), tenho certeza de que será tremendamente recompensador ler sobre eles aqui.

Como editor geral de 1001 filmes para ver antes de morrer, tenho a honra e o privilégio de agradecer a todas as pessoas responsáveis por garantir o sucesso inevitável deste projeto ambicioso. Minha gratidão a Laura Price, Catherine Osborne e ao restante da equipe da Quintet Publishing, uma divisão do Quarto Group; a Andrew Lockett, do British Film Institute; aos mais de 60 colaboradores de nove países diferentes que trabalharam com prazos apertados e um editor carrasco (eu) para produzir as resenhas divertidas e informativas; e, como sempre, a minha família, meus amigos e colegas, cujo apoio e incentivo continua sendo minha arma nem tão secreta assim.

STEVEN JAY SCHNEIDER
EDITOR GERAL

Nota da edição brasileira

Os filmes que foram lançados no Brasil aparecem no livro com o título em português e abaixo dele, entre parênteses, o título original na língua do país de origem. Os filmes que não foram veiculados no Brasil entram com seu título original e uma tradução aproximada no texto.





França (Star) 14 min. Mudo P&B

Direção: Georges Méliès

Produção: Georges Méliès

Roteiro: Georges Méliès, baseado no livro *Viagem à Lua*, de Júlio Verne

Fotografia: Michaut, Lucien Tainguy

Elenco: Victor André, Blouette, Bernon, Brunnet, Jeanne d'Alcy, Henri Delannoy, Depierre, Farjaut, Kelm, Georges Méliès

VIAGEM À LUA (1902) (LE VOYAGE DANS LA LUNE)

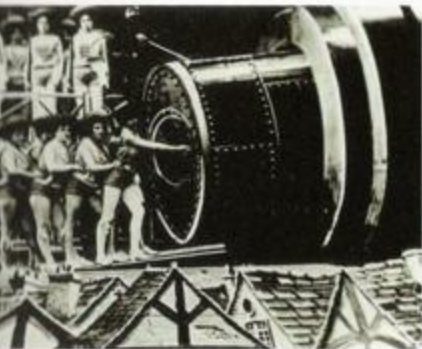
Quando pensamos sobre *Viagem à Lua*, nossa mente é logo tomada pela idéia inicial e mítica de que, nos seus primórdios, o cinema era uma arte cujas "regras" eram estabelecidas durante o próprio processo de produção. Este filme francês foi lançado em 1902 e representa uma revolução para a época, dada sua duração (aproximadamente 14 minutos), se comparado aos mais comuns curtas-metragens de dois minutos produzidos no começo do século passado.

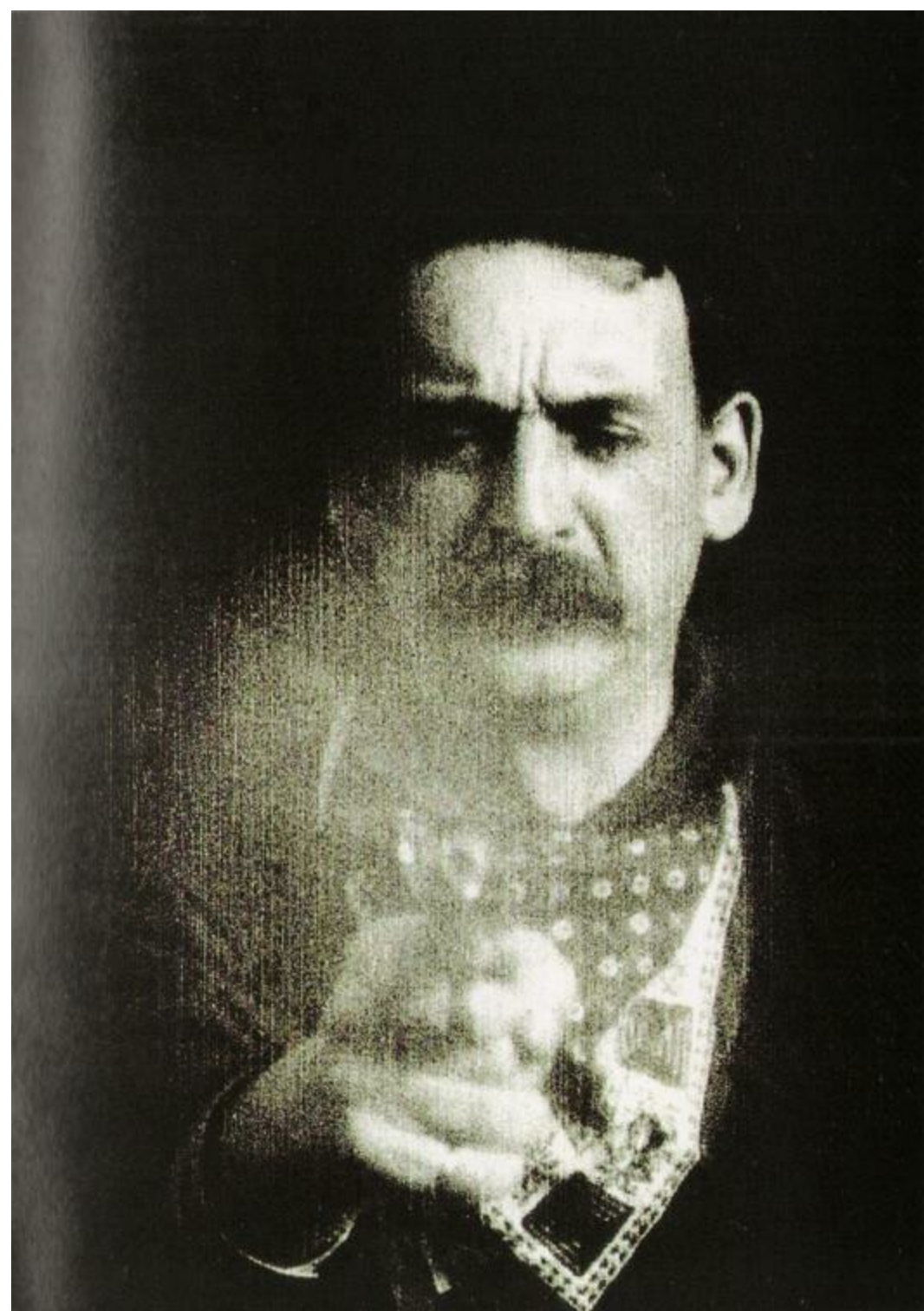
Viagem à Lua reflete diretamente a personalidade histriônica do seu diretor, Georges Méliès, cujo passado de ator de teatro e mágico influencia a produção do filme. A obra faz corajosas experiências com algumas das mais famosas técnicas cinematográficas, como superposições, fusões e práticas de montagem que seriam amplamente utilizadas no futuro. Apesar da simplicidade dos seus efeitos especiais, o filme costuma ser considerado o primeiro exemplo de cinema de ficção científica. Ele apresenta muitos elementos característicos do gênero – uma espaçonave, a descoberta de uma nova fronteira – e estabelece a maioria de suas convenções.

O filme começa com um congresso científico no qual o professor Barbenfouillis (interpretado pelo próprio Méliès) tenta convencer seus colegas a participarem de uma viagem de exploração à Lua. Assim que seu plano é aceito, a expedição é organizada e os cientistas são enviados ao satélite natural em uma espaçonave. A nave em forma de míssil aterrissa no olho direito da Lua, que é representada como um ser antropomórfico. Uma vez na superfície dela, os cientistas logo encontram habitantes hostis, os selenitas, que os levam ao seu rei. Depois de descobrirem que os inimigos somem em uma nuvem de fumaça ao simples toque de um guarda-chuva, os franceses conseguem escapar e retornar à Terra. Eles caem no oceano e exploram suas profundezas até serem finalmente resgatados e recebidos em Paris como heróis.

Aqui, Méliès cria um filme que merece um lugar de destaque entre os ícones da história do cinema mundial. Apesar do seu estilo surreal, *Viagem à Lua* é divertido e inovador, conseguindo combinar os truques do teatro com as infinitas possibilidades da mídia cinematográfica. Méliès, o mágico, era mais um maestro do que um diretor, também participando como roteirista, ator, produtor, cenógrafo, figurinista e fotógrafo, criando efeitos especiais que foram considerados espetaculares à época. Este primeiro filme de ficção científica é imperdível para aqueles interessados na origem das convenções que posteriormente influenciaram todo o gênero e seus mais famosos registros.

De modo mais geral, *Viagem à Lua* também pode ser considerado o filme que estabelece a principal diferença entre ficção e não-ficção cinematográfica. Em um tempo em que o cinema retratava, na maioria das vezes, a vida cotidiana (como nos filmes dos irmãos Lumière, no final do século XIX), Méliès conseguiu oferecer uma fantasia que almejava o entretenimento puro e simples. Ele abriu as portas para os cineastas do futuro expressando visualmente sua criatividade de maneira completamente alheia aos filmes da época. **CFe**





EUA (Edison) 12 min. Mudo P&B
(colorido à mão)

Direção: Edwin S. Porter

Roteiro: Scott Marble, Edwin S. Porter

Fotografia: Edwin S. Porter, Blair
Smith

Elenco: A. C. Abadie, Gilbert M.
"Bronco Billy" Anderson, George
Barnes, Walter Cameron, Frank
Hanaway, Morgan Jones, Tom
London, Marie Murray, Mary Snow

O GRANDE ROUBO DO TREM (1903) (THE GREAT TRAIN ROBBERY)

O grande roubo do trem é amplamente considerado o primeiro faroeste já feito, iniciando o que se tornaria, dentro de poucos anos, o gênero mais popular de cinema nos Estados Unidos. Produzido pela Edison Company em novembro de 1903, O grande roubo do trem foi o filme mais bem-sucedido comercialmente do período pré-Griffith do cinema americano e gerou inúmeras imitações.

O que torna o filme de Edwin S. Porter excepcional é seu grau de sofisticação narrativa, se levarmos em conta a época em que foi feito. Existem mais de uma dúzia de cenas distintas, cada qual aprofundando mais o enredo. Na cena inicial, dois assaltantes mascarados obrigam um telegrafista a enviar uma mensagem falsa para que o trem faça uma parada imprevista. Os ladrões entram no vagão do correio e, depois de uma briga, abrem o cofre. Na próxima cena, dois assaltantes subjugam o maquinista e o foguista do trem e jogam um deles para fora. Em seguida eles param a locomotiva e rendem os passageiros. Um deles tenta fugir e leva um tiro. Então os assaltantes escapam a bordo da locomotiva e, na cena seguinte, os vemos montar em cavalos e fugir. Enquanto isso o telegrafista do trem envia uma mensagem pedindo ajuda. Em um saloon, um recém-chegado é forçado a dançar sob uma saraivada de tiros, porém, quando a mensagem chega, todos pegam seus rifles e saem. Corte para o bando sendo perseguido por uma turba. Há um tiroteio e os assaltantes são mortos.

Existe um plano extra, o mais conhecido do filme, mostrando um dos ladrões atirando diretamente na tela. Ao que parece, esse plano algumas vezes era mostrado no começo da película e outras, no fim. De qualquer forma, dava ao espectador a impressão de estar bem na linha de fogo.

Um dos atores de O grande roubo do trem era G. M. Anderson (seu nome verdadeiro era Max Aronson). Entre outros papéis, ele interpretou o passageiro que leva um tiro. Anderson logo se tornaria o primeiro astro do faroeste, aparecendo como Bronco Billy em mais de 100 filmes a partir de 1907.

Anos mais tarde, houve quem contestasse a afirmação de que O grande roubo do trem fosse o primeiro faroeste já feito, alegando ou que não foi o primeiro, ou que não era um faroeste. Sem dúvida houve filmes anteriores que faziam uso do tema, como *Cripple Creek Bar-Room Scene* (1899), de Thomas Edison, porém eles não possuem a unidade narrativa do filme de Porter. Pode-se afirmar também que suas raízes se encontram tanto em peças de teatro que possuam cenas espetaculares em ferrovias como em outros filmes sobre roubos audaciosos que não pertenciam ao gênero. Tampouco se pode sustentar que ele seja um verdadeiro faroeste tendo por base suas locações autênticas, uma vez que O grande roubo do trem foi filmado na ferrovia Delaware-Lackawanna, em Nova Jersey. No entanto, desde os tempos de Jesse James roubos de trem fazem parte da mitologia deste tipo de filme, e outros elementos simbólicos como revólveres de seis tiros, chapéus de caubói e cavalos dão ao filme uma genuína atmosfera de faroeste. **EB**



EUA (D. W. Griffith & Epoch) 190 min.
Mudo P&B

Direção: D. W. Griffith

Produção: D. W. Griffith

Roteiro: Frank E. Woods, D. W. Griffith, baseado nos livros *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* e *The Leopard's Spots* e na peça *The Clansman*, de Thomas F. Dixon Jr.

Fotografia: G. W. Bitzer

Música: Joseph Carl Breil, D. W. Griffith

Elenco: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Mary Alden, Ralph Lewis, George Siegmann, Walter Long, Robert Harron, Wallace Reid, Joseph Henabery, Elmer Clifton, Josephine Crowell, Spottiswoode Aitken, George Beranger

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO (1915) (THE BIRTH OF A NATION)

Ao mesmo tempo um dos mais reverenciados e repudiados filmes já feitos, *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith, é importante pelos mesmos motivos que inspiram essas duas reações opostas. Na verdade, raras vezes um filme mereceu com tanta justiça tamanho louvor e desprezo, o que, de várias formas, aumenta o valor dele não só nos anais do cinema, mas também como um artefato histórico fundamental (que alguns chamariam de reliquia).

Embora o filme seja baseado na peça explicitamente racista de Thomas Dixon *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, muitos relatos afirmam que Griffith era indiferente ao teor racista do tema central. O grau de cumplicidade do diretor ao veicular sua mensagem infame é motivo de discussão há quase um século. No entanto, não há controvérsias quanto aos méritos técnicos e artísticos da obra. Griffith estava, como de costume, mais interessado nas possibilidades do meio do que na mensagem e, nesse âmbito, ele estabelece os padrões da Hollywood moderna.

O nascimento de uma nação foi, de forma muito clara, o primeiro épico histórico já feito, provando que, mesmo na era do cinema mudo, as platêias estavam dispostas a assistir a uma história de mais de três horas. Porém, com suas inúmeras inovações artísticas, Griffith essencialmente criou a linguagem cinematográfica contemporânea e, embora alguns elementos de *O nascimento de uma nação* possam parecer datados diante dos padrões atuais, praticamente todos os filmes lhe são devedores de alguma maneira. Griffith introduziu o uso de closes dramáticos, *travelings* e outros significativos movimentos de câmera: ação paralela, alternância de seqüências e outras técnicas de montagem; e até mesmo a primeira trilha sonora orquestrada. É uma pena que todos esses elementos inovadores estivessem relacionados a uma história de valor tão duvidoso.

A primeira metade do filme começa antes da Guerra Civil, explicando a introdução da escravidão na América antes do início da ação. Duas famílias, os Stonemans, do Norte, e os Camerons, do Sul, são apresentadas. A história é contada através dessas





duas famílias e, muitas vezes, de seus criados, sintetizando os piores estereótipos raciais. À medida que a nação é dilacerada pela guerra, os escravos e os simpatizantes dos abolicionistas são vistos como a força destrutiva por trás de tudo.

O racismo do filme piora ainda mais na segunda metade, que se passa durante a reconstrução e retrata a ascensão da Ku Klux Klan, cujos membros são apresentados como os supostos heróis da película. O fato de Griffith ter introduzido uma história de amor no meio desta recriação de uma guerra racial é extremamente audacioso: uma escolha ao mesmo tempo emocionante e perturbadora.

O nascimento de uma nação é sem dúvida uma poderosa propaganda, muito embora sua mensagem política seja de revirar o estômago. Apenas a puritana Ku Klux Klan pode manter a unidade da nação, é o que o filme parece dizer, de modo que não é de surpreender que, mesmo na sua época, o filme tenha sido visto com indignação. Recebeu protestos da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP, na sigla em inglês), gerou manifestações e, posteriormente, forçou o próprio Griffith a responder às críticas com seu ainda mais ambicioso *Intolerância* (1916). Ainda assim, o fato de *O nascimento de uma nação* continuar sendo respeitado e estudado até os dias de hoje – apesar do seu tema – revela sua duradoura importância. JKL



França (Gaumont) 440 min. Mudo
P&B

Direção: Louis Feuillade

Roteiro: Louis Feuillade

Música: Robert Israel

Elenco: Musidora, Edouard Mathé,
Marcel Lévesque, Jean Aymé, Fernand
Herrmann, Stacia Napierkowska

OS VAMPIROS (1915) (LES VAMPIRES)

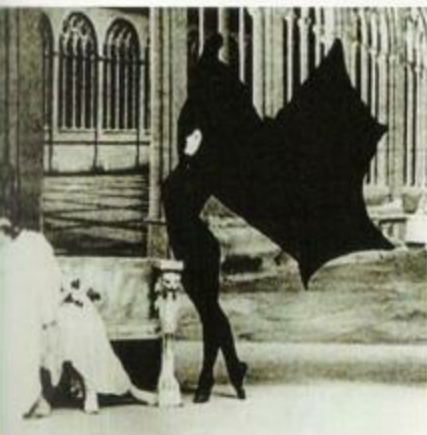
O lendário filme em episódios de Louis Feuillade é considerado um divisor de águas, um precursor no uso da profundidade de campo como recurso estético, posteriormente aprimorado por Jean Renoir e Orson Welles, e um parente próximo do movimento surrealista; no entanto, ele está mais relacionado ao desenvolvimento do gênero thriller. Segmentado em 10 partes vagamente interligadas cujos finais carecem de ganchos para a história seguinte e que variam muito em duração, além de terem sido lançadas com intervalos irregulares, *Os vampiros* é algo entre uma série de filmes e um filme em episódios. A trama mirabolante e muitas vezes inconsistente concentra-se em uma exuberante gangue de criminosos parisienses, os Vampiros, e seu destemido oponente, o repórter Philippe Guérande (Edouard Mathé).

Os Vampiros, mestres do disfarce que geralmente usam roupas pretas colantes durante seus crimes, são comandados por quatro sucessivos "Mestres Vampiros", que são assassinados um a um e contam com a fidelidade servil da vampiresca Irma Vep (cujo nome é um anagrama de *Vampire*), coração e alma não só dos Vampiros como do próprio filme. Interpretada com voluptuosa vitalidade por Musidora, papel que lhe rendeu o estrelato, Irma é a mais atraente personagem do filme, superando com folgas o insípido herói Guérande e seu exagerado e cômico camarada Mazamette (Marcel Lévesque). O carisma dela vai além do tema maniqueísta do filme e contribui para um tom de certa forma mais amoral, reforçado pela maneira como os mocinhos e os bandidos muitas vezes se valem dos mesmos métodos ilícitos e pelo perturbador massacre dos Vampiros no fim.

De forma semelhante à história de detetive e ao thriller de casa assombrada, *Os vampiros* cria um mundo aparentemente rígido em sua ordem burguesa, ao mesmo tempo que o sabota. Os pisos e paredes grossos de cada *château* e hotel tornam-se ocos com alçapões e passagens secretas. Enormes lareiras servem de acesso a assassinos e ladrões que fogem pelos telhados de Paris e sobem e descem calhas como macacos. Táxis correm com intrusos nos seus tetos e revelam fundos falsos para ejetar furtivos em convenientes bueiros. Num determinado momento, o herói coloca

inocentemente a cabeça para fora da janela apenas para ser laçado pelo pescoço, puxado para a rua, enfiado dentro de um grande cesto e levado embora por um táxi antes de poder gritar "Irma Vep!". Em outra cena, uma parede com uma lareira se abre para regurgitar um enorme canhão, que desliza até a janela e atira projéteis em um cabaré próximo.

Reforçando a atmosfera de tênue estabilidade, a trama é construída em torno de prodigiosas reviravoltas, envolvendo capciosas aparições em ambos os lados da lei: personagens "mortos" voltam à vida, pilares da sociedade (um padre, um juiz e um policial) provam ser Vampiros e Vampiros se mostram agentes da lei disfarçados. É a habilidade de Feuillade de criar, em grande e imaginativa escala, um mundo duplo – ao mesmo tempo concreto e onírico, familiar e emocionantemente estranho – que é essencial à evolução do gênero thriller e faz dele um importante pioneiro da sua forma. **MR**





EUA (Triangle & Wark) 163 min.
Mudo P&B

Direção: D. W. Griffith

Produção: D. W. Griffith

Roteiro: Tod Browning, D. W. Griffith

Fotografia: G. W. Bitzer, Karl Brown

Música: Joseph Carl Breil, Carl Davis,
D. W. Griffith

Elenco: Spottiswoode Aitken, Mary Alden, Frank Bennett, Barney Bernard, Monte Blue, Lucille Browne, Tod Browning, William H. Brown, Edmund Burns, William E. Cassidy, Elmer Clifton, Miriam Cooper, Jack Cosgrave, Josephine Crowell, Dore Davidson, Sam De Grasse, Edward Dillon, Pearl Elmore, Lillian Gish, Ruth Handforth, Robert Harron, Joseph Henabery, Chandler House, Lloyd Ingraham, W. E. Lawrence, Ralph Lewis, Vera Lewis, Elmo Lincoln, Walter Long, Mrs. Arthur Mackley, Tuilly Marshall, Mae Marsh, Marguerite Marsh, John P. McCarthy, A. W. McClure, Seena Owen, Alfred Paget, Eugene Pallette, Georgia Pearce, Billy Quirk, Wallace Reid, Allan Sears, George Siegmann, Maxfield Stanley, Carl Stockdale, Madame Sul-Té-Wan, Constance Talmadge, F. A. Turner, W. S. Van Dyke, Guenther von Ritzau, Erich von Stroheim, George Walsh, Eleanor Washington, Margery Wilson, Tom Wilson

INTOLERÂNCIA (1916) (INTOLERANCE)

Talvez em parte como resposta àqueles que criticaram a política racial de *O nascimento de uma nação* (1915), D. W. Griffith mostrou-se igualmente preocupado em se posicionar contra a censura no cinema. Esse assunto foi abordado mais diretamente no panfleto publicado na época da exibição de *Intolerância*, chamado *Ascensão e queda da liberdade de expressão na América*. A intenção de Griffith com este filme, finalizado nas semanas que se seguiram ao lançamento de sua produção épica anterior, é sobrepor quatro histórias de diferentes períodos que ilustrassem “as lutas do amor através dos tempos”. Estas incluem uma seleção de eventos da vida de Jesus; um relato sobre a Babilônia antiga, cujo rei é traído por aqueles que se ressentem do seu repúdio ao sectarismo religioso; a história do massacre dos protestantes franceses no dia de São Bartolomeu pelo rei Carlos IX sob o conselho traiçoeiro da própria mãe; e uma história moderna na qual um jovem, injustamente condenado pelo assassinato de um companheiro, é salvo no último instante pela intervenção de sua amada, que ganha o perdão do governante. Esses episódios não são apresentados em série. Em vez disso, Griffith corta de um para outro e, muitas vezes, intercala seqüências plano a plano dentro dos próprios episódios, para criar suspense. Essa estrutura revolucionária se mostrou complexa demais para a maior parte do público da época, que também pode ter sido desencorajado pela duração de *Intolerância* (quase três horas). É possível que Griffith tenha investido até 2 milhões de dólares no projeto, porém o filme nunca chegou perto de recuperar seus custos, nem mesmo depois de remontado e lançado como dois filmes separados, *A queda da Babilônia* e *A mãe e a lei*.

Não houve economia nas impressionantes recriações históricas. Os enormes cenários para a história babilônica, que permaneceriam um marco em Hollywood por anos a fio, contaram com 3 mil figurantes. Esses números da produção foram rivalizados pelos figurinos suntuosos e elaboradas seqüências de multidão no episódio francês. Embora os intertítulos tenham sido escritos por terceiros, o próprio Griffith foi responsável pelo complexo roteiro, no qual continuou a trabalhar durante a produção. Seu grupo de atores de teatro obteve interpretações admiráveis em diversos papéis. Constance Talmadge se sai especialmente bem como a “Garota das Montanhas” apaixonada pelo malfadado príncipe Belsazar (Alfred Paget) na história babilônica, assim como Mae Marsh e Bobby Harron como os amantes reunidos no episódio moderno.

Como em *O nascimento de uma nação*, Griffith utiliza estruturas do melodrama vitoriano para afirmar suas convicções políticas. A intolerância é examinada através das lentes do amor trágico, o que empresta energia emocional e *pathos* às narrativas. Na história babilônica, Belsazar e sua amada Attarea (Seena Owen) preferem cometer suicídio a cair nas mãos do vitorioso Ciro, o Persa (George Siegmann), e, na história francesa, um jovem casal, ele católico e ela protestante, não consegue escapar do massacre.

Intolerância é um monumento ao talento de Griffith como roteirista, diretor, criador de planos e montador – uma obra-prima única, jamais igualada em termos de magnitude e dimensão. Feito para persuadir, este filme exerceu mais influência sobre o cinema revolucionário soviético de Sergei Eisenstein, entre outros, do que sobre os contemporâneos americanos de Griffith. **RBP**

Alemanha (Decca-Bioscop) 71 min.
Mudo P&B (colorizado)

Direção: Robert Weine

Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer

Roteiro: Hans Janowitz, Carl Mayer

Fotografia: Willy Hameister

Música: Alfredo Antonini, Giuseppe Becce, Timothy Brock, Richard Marriott, Peter Schirmann, Rainer Viertlböck

Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski, Rudolf Lettinger, Rudolf Klein-Rogge

O GABINETE DO DR. CALIGARI (1919) (DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI)

O gabinete do Dr. Caligari é a pedra angular de uma corrente de cinema fantástico e bizarro que surgiu na Alemanha na década de 20 e está ligada, de certa forma, ao movimento artístico expressionista. Se grande parte dos filmes produzidos nas primeiras décadas da mídia acompanhou o estilo "janela para o mundo" dos irmãos Lumière – com histórias ficcionais ou documentais apresentadas de maneira arrebatadora, no intuito de fazer com que os espectadores esqueçam que estão vendo um filme –, Caligari retorna ao método de Georges Méliès ao apresentar constantemente efeitos estilizados, mágicos e teatrais que exageram ou caricaturam a realidade. Neste filme, policiais se empoleiram em bancos ridiculamente altos, sombras são pintadas nas paredes e nos rostos, formas pontiagudas predominam em todos os cenários, ambientes externos são claramente pintados e as telas de fundo e as interpretações são estilizadas ao ponto da histeria.

Na concepção dos roteiristas Carl Mayer e Hans Janowitz, o filme se passa em um mundo fora dos eixos e o diretor Robert Weine e os cenógrafos Hermann Warm, Walter Roehrig e Walter Reimann distorcem cada cena e cada intertítulo para frisar isso. Gerando controvérsia, Fritz Lang – que inicialmente fora escalado para a direção –

afirmou que a platéia não conseguiria entender o estilo radical de Caligari sem uma espécie de "explicação". Lang bolou um enredo-base em que o herói Francis (Friedrich Feher) conta a história – que envolve o sinistro hipnotizador charlatão Dr. Caligari (Werner Krauss), seu escravo sonâmbulo, o zumbificado Cesare (Conrad Veidt), e uma série de assassinatos na precária cidadezinha de Holstenwall – que revela, no fim do filme, um paciente de hospício que imagina a narrativa incorporando várias pessoas do seu convívio diário, num estilo O mágico de Oz. Isso enfraquece o tom antiautoritarista do filme, uma vez que se descobre que o Dr. Caligari, na história principal um diretor de hospício que enlouqueceu, é na verdade um homem bom, decidido a ajudar o herói. No entanto, o hospício apresentado no enredo-base é exatamente o mesmo hospício "irreal" visto no flashback, o que torna o filme todo, não só a história entre parênteses de Francis, um tanto duvidoso. De fato, ao revelar que sua perspectiva expressionista é a de um louco, o filme poderia até agradar a conservadores que consideravam loucura toda a arte moderna.

Surpreendentemente, Weine, menos inovador do que a maioria dos seus colaborado-





res, faz pouco uso da técnica cinematográfica, com exceção do flashback-dentro-do-flashback em que Krauss é levado à loucura por instruções sobrepostas de que ele "deve se tornar Caligari". O filme se baseia completamente em recursos teatrais, com a câmera fixa no centro, mostrando o cenário e deixando os atores (especialmente Veidt) encarregados de todo movimento e impacto. A colaboração de Lang tornou o filme uma obra eclética: é ao mesmo tempo um filme de arte para platéias refinadas que apreciam suas inovações e um engenhoso filme de terror. Com uma atmosfera teatral, um cientista louco como vilão e um monstro vestindo malha que rapta mocinhas, *O gabinete do Dr. Caligari* é um importante precursor do gênero terror, introduzindo imagens, temas, personagens e expressões que se tornaram essenciais para *Drácula*, de Tod Browning, e *Frankenstein*, de James Whale (ambos de 1931). **KN**



EUA (D. W. Griffith) 90 min. Mudo
P&B (colorizado)
Direção: D. W. Griffith
Roteiro: Thomas Burke, D. W. Griffith
Fotografia: G. W. Bitzer
Música: D. W. Griffith
Elenco: Lillian Gish, Richard
Barthelmess, Donald Crisp, Arthur
Howard, Edward Peil Sr., George
Beranger, Norman Selby

LÍRIO PARTIDO (1919) (BROKEN BLOSSOMS)

A reputação de Griffith nos estudos de cinema é, embora um pouco exagerada, totalmente irrepreensível. Sem dúvida, o cinema americano (e mundial) seria bem diferente sem as suas diversas contribuições. *O nascimento de uma nação* e *Intolerância* são, justificadamente, seus filmes mais célebres, lembrados pelo extraordinário tratamento dado ao roteiro e à montagem. Porém outro de seus filmes, *Lírio partido*, de 1919, sempre se destacou como uma de suas melhores obras, sendo, com certeza, a mais bela de todas.

Juntamente com *Aves sem ninho*, o glorioso veículo de William Beaudine para Mary Pickford, *Lírio partido* é um exemplo do que é conhecido em Hollywood como "estilo singelo". Este foi o ápice em termos de glamour fotográfico: os fotógrafos usaram todos os recursos disponíveis – pô-de-arroz, aparelhos especiais de iluminação, lentes besuntadas de óleo, até imensas cortinas de gaze transparente presas ao teto do estúdio – para suavizar, realçar e acentuar a beleza de suas estrelas. Em *Lírio partido*, a face da imortal Lillian Gish literalmente resplandece com um brilho apaxxonante e sobrenatural, ofuscando todos os demais elementos em cena.

A beleza deste filme deve ser apreciada, pois ela é verdadeiramente formidável. Gish e seu companheiro de cena, o excelente Richard Barthelmess, flanam atormentados por uma paisagem londrina definida por névoa, travessas iluminadas por luzes soturnas e enigmáticos cenários "orientalistas". A simples história de amor proibido do filme é perfeitamente complementada pela cenografia deslumbrante e misteriosa, concebida por Joseph Stringer. *Lírio partido* é um filme único.

A colaboração entre Gish e Griffith é uma das mais frutíferas do cinema americano: os dois também trabalharam juntos em *O nascimento de uma nação*, *Órfãos da tempestade* e *Inocente pecadora*, além de outras dezenas de curtas. Certamente, essa é uma parceria diretor-ator que se iguala às de Scorsese-De Niro, Kurosawa-Mifune e Leone-Eastwood, para citar algumas; na verdade, ela serve de modelo para julgar todas as outras.

Griffith alcança um equilíbrio perfeito entre a banalidade do enredo e a exuberância maltrapilha da produção (a maior parte do filme se passa em casas de ópio e espelun-

cas do cais do porto). É preciso um diretor talentoso e confiante para manipular uma dicotomia forma/conteúdo como esta, e o que se vê aqui é Griffith no auge das suas habilidades. É a tensão entre o cotidiano e o extraordinário que conduz *Lírio partido*, garantindo seu lugar na história do cinema. **EdeS**



INOCENTE PECADORA (1920) (WAY DOWN EAST)

Logo em seguida a *O nascimento de uma nação* (1915), um dos filmes mais rentáveis já produzidos, D. W. Griffith viu sua carreira entrar em decadência, principalmente por sua incapacidade de se adaptar aos desejos volúveis do público de cinema. Griffith se especializara em levar às telas o melodrama vitoriano, com suas histórias de inocência feminina ameaçada. Em 1920, porém, o público já começava a demonstrar menos interesse pelo resgate ou preservação da virtude. Portanto, foi uma surpresa que Griffith tenha decidido adaptar para o cinema a peça melodramática *Way Down East*, de 1890, e tenha conseguido dar nova vida à história e transformá-la em um filme de grande sucesso.

Anna Moore (Lillian Gish) deixa sua pequena vila na Nova Inglaterra para morar com parentes mais abastados em Boston. Lá, ela cai nos encantos de um charmoso jovem chamado Sanderson (Lowell Sherman), que a convence a dormir com ele depois de encenar um falso casamento. Ele então a envia de volta para a Nova Inglaterra, mandando-a guardar segredo sobre as núpcias. Ao descobrir que está grávida, Anna entra em contato com Sanderson e descobre a triste verdade. Daí em diante, as desgraças não param. A mãe dela morre. Seu filho também. Ela é expulsa da pensão onde mora, pois a senhoria suspeita que ela não é casada. Por sorte, consegue um emprego em uma fazenda próxima, cujo dono se chama Barlett (Burr McIntosh), mas os Sandersons vivem perto de lá. Na fazenda, Anna conhece David (Richard Barthelmess), filho do fazendeiro, e logo os dois se apaixonam.

Porém o passado de Anna vem à tona e ela é despedida de seu emprego na fazenda. Vagando solitária por uma terrível nevasca, ela acaba num rio congelado, presa a um banco de gelo que corre em direção a enormes cataratas – mas é salva, no último instante, por David. O mau caráter de Sanderson é revelado e Anna se reconcilia com o fazendeiro arrependido. O filme termina com o casamento dos dois. O ritmo dado por Griffith à narrativa e as atuações tocantes de um talentoso elenco sustentam a intensidade das partes dramáticas de *Inocente pecadora*. O final repleto de ação, no entanto, revela um diretor no seu auge, tanto na direção da sequência (em parte filmada em um rio congelado de Vermont) quanto na montagem ágil e empolgante. **RBP**

EUA (D. W. Griffith) 100 min.

Mudo P&B

Direção: D. W. Griffith

Roteiro: Anthony Paul Kelly, Joseph R. Grismer, D. W. Griffith, baseado nas peças *Way Down East*, de Joseph Grismer e William A. Brady, e *Annie Laurie*, de Lottie Blair Parker

Elenco: Lillian Gish, Richard Barthelmess, Lowell Sherman, Burr McIntosh, Kate Bruce, Mary Hay, Creighton Hale, Emily Fitzroy, Porter Strong, George Neville, Edgar Nelson



EUA (Micheaux) 79 min. Mudo P&B

Direção: Oscar Micheaux

Produção: Oscar Micheaux

Roteiro: Oscar Micheaux, Gene DeAnna

Música: Philip Carli

Elenco: Evelyn Preer, Flo Clements, James D. Ruffin, Jack Chenault, William Smith, Charles D. Lucas, Bernice Ladd, Mrs. Evelyn, William Stark, Mattie Edwards, Ralph Johnson, E. G. Tatum, Grant Edwards, Grant Gorman, Leigh Whipper

WITHIN OUR GATES (1920)

Autor de sucesso, editor, proprietário de terras e cineasta, Oscar Micheaux é amplamente considerado o pai do cinema afro-descendente. Sendo apenas sua segunda incursão no cinema, *Within Our Gates* (Dentro de nossos portões) é um dos 40 filmes que Micheaux escreveu, dirigiu e produziu de forma independente entre 1919 e 1948. Além da narrativa envolvente e dos méritos artísticos, *Within Our Gates* possui um imenso valor histórico por ser a mais antiga obra preservada de um diretor afro-descendente. Poderoso, controverso e ainda perturbador em seu retrato das atrocidades cometidas por americanos brancos contra os negros no decorrer desta era, o filme permanece, nas palavras de um crítico, "um poderoso e esclarecedor documento cultural [que] não perdeu a relevância que possuía em 1920".

Produzido apenas cinco anos após *O nascimento de uma nação* (1915), a obra-prima racista de D. W. Griffith, *Within Our Gates* acompanha a luta de Sylvia Landry (Evelyn Preer), uma professora negra do Sul que viaja para o Norte no intuito de levantar fundos para sua escola. Porém esta é apenas uma das várias histórias que Micheaux (que também escreveu o roteiro) entrelaça no seu cativante retrato da repressão física, psicológica e econômica contra os afro-descendentes.

Poucos compreenderam *Within Our Gates* como Micheaux gostaria; o filme foi repetidamente editado pelos censores, que consideraram as cenas de estupro e linchamento provocativas demais em vista dos protestos raciais que ocorreram em 1919 em Chicago. Depois de ficar 70 anos perdido, *Within Our Gates* foi redescoberto na Filмотeca Espanhola, em Madri, e restaurado logo em seguida. **SJS**

A CARRUAGEM FANTASMA (1921) (KÖRKARLEN)

Um sucesso mundial quando lançado, *A carruagem fantasma* não só estabeleceu a fama do diretor-escritor-ator Victor Sjöström e a do cinema mudo sueco como também exerceu uma bem documentada influência artística em muitos grandes diretores e produtores. O mais famoso elemento do filme é sem dúvida a representação do mundo espiritual como um aflitivo limbo entre o Céu e a Terra. A sequência em que o protagonista – o odioso e autodestrutivo alcoólatra David Holm (Sjöström) – acorda à meia-noite do Ano-Novo apenas para olhar para o próprio cadáver, sabendo que está condenado ao Inferno, é umas das mais citadas da história do cinema.

Através de uma série de sobreposições simples, porém trabalhosas e meticulosamente ensaladas, o cineasta, seu fotógrafo e o chefe do laboratório criaram a ilusão tridimensional de um mundo fantasmagórico que foi além de qualquer coisa vista no cinema até então. Mais importante, talvez, seja a narrativa complexa, porém acessível, do filme por meio de uma série de flashbacks – e até de flashbacks dentro de flashbacks – que eleva esta vigorosa história de pobreza e degradação à excelência poética.

Em comparação com as obras anteriores de Sjöström, *A carruagem fantasma* é uma extensão teológica e filosófica dos temas sociais apresentados em *Ingeborg Holm*, sua controversa estréia de 1913. Os dois filmes retratam a paulatina destruição da dignidade humana em uma sociedade fria e cruel, levando suas vítimas à brutalidade e à loucura. A conexão entre as duas obras é reforçada pela presença de Hilda Borgström, inesquecível como Ingeborg Holm e, aqui, no papel de uma esposa atormentada – outra desesperada Sra. Holm. Neste filme, ela novamente faz o papel da mãe pobre que se encaminha para o suicídio ou para a vida em um hospício.

Passados cerca de 80 anos, a ingenuidade religiosa que é central ao romance fielmente adaptado de Selma Lagerlöf pode, vez por outra, levar ao riso um espectador leigo. Porém as atuações contidas e “realistas” e o destino sombrio dos personagens principais, cujo desenlace é quase lógico – exceto o final melodramático –, nunca deixam de impressionar. **MT**

Suécia (Svensk AB) 93 min. Mudo
P&B

Direção: Victor Sjöström

Produção: Charles Magnusson

Roteiro: Victor Sjöström, baseado no livro de Selma Lagerlöf

Fotografia: Julius Jaenzon

Elenco: Victor Sjöström, Hilda Borgström, Tore Svennberg, Astrid Holm, Concordia Selander, Lisa Lundholm, Tor Weijden, Einar Axelsson, Olof Ås, Nils Ahren, Simon Lindstrand, Nils Elffors, Algot Gunnarsson, Hildur Lithman, John Ekman



EUA (D. W. Griffith) 150 min. Mudo P&B

Direção: D. W. Griffith

Produção: D. W. Griffith

Roteiro: D. W. Griffith, baseado na peça *The Two Orphans*, de Eugène Cormon e Adolphe d'Ennery

Fotografia: Paul H. Allen, G. W. Bitzer, Hendrik Sartov

Música: Louis F. Gottschalk, William F. Peters

Elenco: Lillian Gish, Dorothy Gish, Joseph Schildkraut, Frank Losee, Katherine Emmet, Morgan Wallace, Lucille La Verne, Sheldon Lewis, Frank Puglia, Creighton Hale, Leslie King, Monte Blue, Sidney Herbert, Lee Kohlmar, Marcia Harris

ÓRFÃOS DA TEMPESTADE (1921) (ORPHANS OF THE STORM)

O último dos arrebatadores melodramas históricos de D. W. Griffith, *Órfãos da tempestade* conta a história de duas jovens presas no turbilhão da Revolução Francesa. Lillian e Dorothy Gish interpretam Henriette e Louise Girard, duas crianças que se tornam "irmãs" quando o pai empobrecido de Henriette, pensando em abandonar sua filha às portas de uma igreja, encontra Louise e, movido pela compaixão, passa a criar as duas meninas. Infelizmente, seus pais morrem por causa da peste e elas ficam órfãs ainda jovens. Mais tarde, uma doença deixa Louise cega; então as garotas vão para Paris em busca de cura. Chegando lá, acabam se separando. Henriette, raptada pelo capanga de um malvado aristocrata, é ajudada por um belo nobre, Vaudrey (Joseph Schildkraut). Louise é salva por um jovem bondoso ao cair no rio Sena, porém, ao ser levada para a casa dele, é colocada para trabalhar pelo irmão cruel do homem. A partir daí, embarcam numa série de aventuras, incluindo prisão na Bastilha, condenação à morte durante o período do Terror e salvamento da guilhotina pelo político Danton (Monte Blue), cujo discurso defendendo o fim da carnificina é um dos momentos mais apaixonantes do filme.

Embora baseado em uma peça que obtivera sucesso na década anterior, Griffith escreveu o roteiro durante as filmagens. Apesar das complicações decorrentes disso, *Órfãos da tempestade* é uma obra-prima em termos de encenação e desempenho do elenco, com as irmãs Gish apresentando talvez as melhores atuações de suas carreiras. **RBP**

França 54 min. Mudo P&B

Direção: Germaine Dulac

Roteiro: Denys Amiel, André Obey

Fotografia: Maurice Forster, Paul Parguel

Elenco: Alexandre Arquillière, Germaine Dermoz, Jean d'Yd, Madeleine Guitty

A SORRIDENTE MADAME BEUDET (1922) (LA SOURIANTE MADAME BEUDET)

O célebre filme de Germaine Dulac é conhecido como um dos primeiros exemplos tanto do cinema feminista quanto do experimental. A trama retrata a vida de uma entediada dona de casa provinciana presa em um sufocante casamento burguês. No entanto, o elemento mais cativante de *A sorridente madame Beudet* é composto pelas elaboradas seqüências de sonho em que a dona de casa do título (Germaine Dermoz) fantasia uma vida fora dos limites da sua existência monótona. Usando efeitos especiais radicais e técnicas de montagem, Dulac incorpora alguns dos elementos estéticos de vanguarda da época para contrastar o poder feminino rico e vigoroso da vida imaginária de madame Beudet com o tédio da rotina compartilhada com seu marido (Alexandre Arquillière). Quando a complexa elaboração visual da sua potencial libertação pela fantasia – a única coisa capaz de colocar um sorriso em seu rosto – é frustrada pelo surgimento do marido em seus devaneios, resta-lhe apenas uma solução: matá-lo.

Infelizmente, a tentativa de assassinar o marido é também incompreendida, uma vez que madame Beudet não consegue nem mesmo fazer com que monsieur Beudet perceba suas intenções. Em última análise, Dulac não só aborda explicitamente a opressiva alienação das mulheres no sistema patriarcal como, o que é mais importante, utiliza a ainda nova mídia cinematográfica para oferecer aos espectadores uma perspectiva feminina subjetiva e radical. Isso levou seu filme a ser incluído no primeiro Festival de Cinema Feminino realizado em 1972 em Nova York. **CO**

DR. MABUSE (1922) (DR. MABUSE, DER SPIELER)

Este épico em duas partes alcançou um enorme sucesso comercial na Alemanha em 1922, sem dúvida por atirar para todos os lados, incluindo ação mirabolante, terror, política, sátira, sexo (com direito a cenas de nudez!), magia, psicologia, arte, violência, pastelão e efeitos especiais. Visto que as picardias de Fantômas (e até de Fu Manchu) se situam naquele limbo entre o surreal e o tosco, Dr. Mabuse se propôs desde o início a ser mais do que um thriller espalhafatoso: o filme é uma crítica direcionada, utilizando a figura de um supercriminoso mestre dos disfarces para personificar os verdadeiros males da sua época.

Os subtítulos de cada uma das duas partes do filme, que fazem alarde sobre o "novo tempo", frisam a questão que já fica clara na sequência de abertura, em que a gangue de Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) rouba um acordo comercial entre a Suíça e a Holanda – não para fazer uso da informação secreta, mas para criar um caos momentâneo no mercado de ações que permite a Mabuse, disfarçado como um plutocrata de desenho animado, enriquecer de uma hora para a outra. Ele também contrata um bando de cegos como falsificadores, aumentando a sensação dos espectadores alemães da época de que seu dinheiro não valia nada. (Prevendo isso, Mabuse manda seus homens passarem a falsificar dinheiro americano, já que marcos autênticos valiam menos do que dólares falsos.)

O vilão do título embaralha fotografias como se fossem cartas de baralho, selecionando a identidade que irá assumir no dia e os disfarces que deveria usar. No entanto, passam-se quase duas horas até que seu nome "real" seja confirmado – a essa altura, já vimos Mabuse em vários outros disfarces, desde respeitado psiquiatra, passando por jogador degenerado, até gerente de hotel. Na segunda parte, ele surge como um ilusionista de um braço só e, finalmente, perde o controle de sua frágil identidade, tornando-se um louco megalômano, atormentado pelos fantasmas daqueles que matou e, em uma passagem que impressiona até hoje, pelas enormes e grotescas estátuas e pela maquinaria que ganham vida em seu derradeiro covil. Fritz Lang e outros diretores retomariam a Mabuse, personagem que personifica os males da sua época – com ênfase para o filme falado O testamento do Dr. Mabuse e o melodrama de espionagem high-tech Os mil olhos do Dr. Mabuse. **KN**



Alemanha (Uco-Film/ Ullstein/ Universum) 95 min. (parte 1), 100 min. (parte 2) Mudo P&B

Direção: Fritz Lang

Produção: Erich Pommer

Roteiro: Norbert Jacques, Fritz Lang, Thea von Harbou

Fotografia: Carl Hoffmann

Música: Konrad Elfers

Elenco: Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Gertrude Welcker, Bernhard Goetzke, Robert Forster-Larrinaga, Paul Kitcherli, Hans Adalbert Schlettow, Georg John, Grete Berger, Julius Falkenstein, Lydia Potechina, Anita Berber, Paul Biensfeldt, Karl Platen

EUA (Les Frères Revillon, Pathé)
79 min. Mudo P&B

Direção: Robert J. Flaherty

Produção: Robert J. Flaherty

Roteiro: Robert J. Flaherty

Fotografia: Robert J. Flaherty

Música: Stanley Silverman

Elenco: Nanook, Nyla, Cunayou,
Allee, Allegoo, Berry Kroeger
(narrador - 1939, relançamento)

NANOOK, O ESQUIMÓ (1922) (NANOOK OF THE NORTH)

A história do cinema "documentário" - uma abordagem que geralmente imagina-se envolver o registro de uma realidade espontânea por parte do cineasta - começa, na verdade, com a invenção do próprio cinema. No entanto, o rótulo de "pai dos documentários" é habitualmente concedido a Robert J. Flaherty. Criado perto da fronteira EUA-Canadá, desde pequeno Flaherty adorava explorar as terras mais remotas e, depois de concluir os estudos, foi trabalhar como garimpeiro no extremo norte do Canadá. Antes de uma de suas viagens, alguém sugeriu que ele levasse uma câmera de cinema. No decorrer dos anos seguintes, Flaherty filmaria horas de material tanto sobre a terra como sobre seus habitantes e, em 1916, começou a mostrar suas gravações em exibições particulares em Toronto. As filmagens foram recebidas com entusiasmo, porém, quando Flaherty estava prestes a enviá-las para os Estados Unidos, deixou cair uma cinza de cigarro sobre o negativo e todo ele - mais de 9 mil metros - pegou fogo. Flaherty levou anos para arrecadar fundos para voltar ao norte e filmar novamente; quando conseguiu (graças aos irmãos Revillon, peleteiros franceses), decidiu concentrar-se em Nanook, um famoso guerreiro inuíte. Baseando-se nas lembranças do que havia filmado de melhor, Flaherty "dirigiu" os acontecimentos que seriam incluídos no filme, entre eles algumas coisas que Nanook fazia com frequência, algumas que nunca fizera antes e outras que costumava fazer, mas há muito não fazia. O resultado foi o profundamente influente - porém sempre controverso - Nanook, o esquimó.



Uma série de vinhetas que detalham a vida de Nanook e sua família no decorrer de algumas semanas, o filme de Flaherty é uma espécie de ode romântica à coragem e resistência humanas diante de uma natureza esmagadora e essencialmente hostil. Apesar de Nanook ter a honra de dar nome ao filme, o que muitos espectadores guardam na lembrança é a fúria arbitrária da paisagem ártica. Na verdade, o filme ganhou um grande (para não dizer trágico) impulso publicitário quando foi revelado que Nanook e sua família haviam de fato morrido durante uma violenta nevasca pouco depois de o filme ser concluído, o que dá à extraordinária e já poderosa última sequência – na qual a família procura abrigo de uma tempestade – uma terrível pungência.

Muitos estudiosos de cinema contemporâneos criticam o filme por boa parte dele parecer encenada para a câmera – muitas vezes é quase possível ouvir Flaherty dando instruções para Nanook e os demais –, porém os muitos defensores da obra no decorrer dos anos, entre eles André Bazin, apontam de forma inteligente que a mais notável conquista de Flaherty é a maneira como ele parece captar a textura da vida cotidiana daquelas pessoas. Os detalhes da caça à morsa – se são ou não usadas armas e quando – parecem menos importantes do que a decisão do diretor de simplesmente acompanhar em plano aberto o lento nado de Nanook em direção à sua presa. Se o rosto radiante de Nanook enquanto aquece a mão do filho é uma atuação, então ele é um dos maiores atores de cinema da história. Independentemente de como você o classifique – documentário, ficção ou uma espécie de híbrido –, *Nanook*, o esquimó continua sendo um dos poucos filmes que merecem plenamente a alcunha de clássico. **RP**





Alemanha (Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film) 94 min. Mudo P&B

Direção: F. W. Murnau

Roteiro: Henrik Galeen

Fotografia: Günther Krampf, Fritz Arno Wagner

Música: James Bernard (versão restaurada)

Elenco: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz, Wolfgang Heinz, Guido Herzfeld, Albert Venohr, Hardy von Franco

NOSFERATU, UMA SINFONIA DO HORROR (1922)

(NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS)

Drácula, de Bram Stoker, inspirou um dos mais impressionantes filmes mudos já feitos. A obra adaptada e a mídia cinematográfica parecem casar de modo quase sobrenatural. O romance de Stoker, escrito em sua maior parte na forma de uma série de cartas, possui poucos diálogos tradicionais e muitas descrições, o que é perfeito para a narrativa essencialmente visual dos filmes mudos. Faz sentido que uma história sobre o eterno conflito entre a luz e as trevas seja transposta para um formato que consiste quase inteiramente na interação entre luz e sombra.

O diretor F. W. Murnau já havia se estabelecido como um astro do movimento expressionista alemão quando decidiu adaptar o romance de Stoker, rebatizado de *Nosferatu* após ameaças legais dos herdeiros do autor. Na verdade, depois de concluído, o filme escapou por pouco de uma ordem judicial para que todas as cópias fossem destruídas. Entretanto, no fim das contas, poucas coisas foram alteradas em relação ao romance de Stoker, exceto os nomes dos personagens, e o sucesso de *Nosferatu* acabou gerando dezenas de subsequentes (e em sua maioria autorizadas) adaptações de *Drácula*.

Ainda assim, *Nosferatu*, mesmo passados tantos anos, se destaca da maioria dos filmes baseados no livro. Uma diferença essencial é a surpreendente presença de Max Schreck, cujo sobrenome significa "medo". Schreck interpreta o vampiro do título com uma simplicidade quase selvagem. Sua criatura da noite pouco difere dos ratos sob seu comando, arrastando-se instintivamente em direção a qualquer traço de sangue com uma ânsia quase incontida.

Isso explica o terror de Hutter (Gustav von Wangenheim), que viaja para o castelo isolado do conde Orlok (Schreck) no alto dos Montes Cárpatos para ajudar o estranho homem a resolver alguns problemas legais. A simples menção do nome Orlok faz os moradores da cidade se calarem de medo e os temores de Hutter se aprofundam quando ele descobre que não há ninguém conduzindo a carruagem que o leva até o castelo. O próprio Orlok não o tranquiliza nem um pouco. Seus horários são estranhos e ele mantém Hutter preso em uma torre. Temendo por sua vida – principalmente em razão da sede de sangue do seu raptor –, ele escapa e retorna a Bremen, na Alemanha. Porém Orlok o segue, interessado não em Hutter, mas em sua inocente esposa, Ellen (Greta Schröder): "Sua mulher tem um belo pescoço", comenta o conde. Da mesma forma que sua ligação com Hutter a ajuda a resgatá-lo das garras de Orlok, Ellen descobre que também lhe cabe atrair a criatura até a sua (definitiva) extinção: ser vaporizada pelos raios do sol nascente.

Com *Nosferatu*, Murnau criou algumas das mais duradouras e apavorantes imagens do cinema: o conde Orlok a rastejar por seu castelo, projetando sombras assustadoras enquanto persegue Hutter; Orlok erguendo-se rijo do seu caixão; o conde, atingido por um raio de sol, encolhendo-se de horror antes de desaparecer. Ele também introduziu diversos mitos sobre vampiros que não só alimentam outros filmes sobre Drácula como também permeiam a cultura popular. JKL



Dinamarca/Suécia (Aljosh, Svensk)
87 min. Mudo P&B

Direção: Benjamin Christensen

Roteiro: Benjamin Christensen

Fotografia: Johan Ankerstjerne

Música: Launy Grøndahl (1922),
Emil Reesen (versão de 1941)

Elenco: Elisabeth Christensen, Astrid
Holm, Karen Winther, Maren
Pedersen, Ella La Cour, Emmy
Schänfeld, Kate Fabian, Oscar
Stribolt, Clara Pontoppidan, Else
Vermeiren, Alice O'Fredericks,
Johannes Andersen, Elith Pio, Aage
Hertel, Ib Schønberg

HÄXAN – A FEITIÇARIA ATRAVÉS DOS TEMPOS (1923) (HÄXAN)

Häxan – A feitiçaria através dos tempos, célebre “documentário” de 1922 do pioneiro cineasta dinamarquês Benjamin Christensen, é um bizarro filme mudo que explora as origens da feitiçaria e do satanismo desde a Pérsia antiga até os tempos modernos à época, utilizando vários recursos cinematográficos que incluem stills, maquetes e reconstituições de época. Trata-se de um filme difícil de definir, que desafia todas as convenções de gênero, especialmente aquelas do documentário, que, no começo da década de 1920, ainda eram amorfas e indistintas. Em parte um diligente exercício acadêmico que correlaciona medos remotos com interpretações equivocadas sobre doenças mentais e em parte um luxurioso filme de terror, *Häxan* é uma obra verdadeiramente única que ainda mantém o poder de aterrorizar mesmo na era anestesiada em que vivemos.

Para dar vida ao seu tema, Christensen preenche os quadros com todas as imagens assustadoras que consegue evocar de registros históricos, muitas vezes misturando sem pudores fatos reais e fantasia. Vemos uma velha bruxa encarquilhada tirar a mão decepada e decomposta de alguém do meio de um feixe de gravetos. Há momentos chocantes em que testemunhamos uma mulher dar à luz dois enormes demônios, assistir a um sabá e ser longamente torturada por inquisidores. Acompanhamos uma interminável procissão de demônios de todos os tamanhos e formas, alguns mais ou menos humanos, outros quase totalmente animais – porcos, pássaros deformados, gatos e afins.

Christensen foi certamente um visionário do cinema e tinha uma aguçada noção dos poderosos efeitos da mise-en-scène. Embora *Häxan* geralmente seja citado como um essencial precursor de filmes modernos sobre possessão demoníaca, como *O exorcista* (1973), ele também traz à mente *O massacre da serra elétrica* (1974) e seu eficiente uso de objetos cênicos e detalhes para criar uma atmosfera envolvente de violência em potencial. *Häxan* é um filme que deve ser visto mais de uma vez para que se aprecie a totalidade da cenografia – a utilização sinistra dos objetos de cena, os cenários claustrofóbicos e a iluminação chiaroscuro que ajuda a criar o clima. Não é de espantar que os surrealistas tenham gostado tanto desse filme e que ele tenha sobrevivido até o fim da década de 1960, quando foi relançado como *midnight movie*, com a narração de ninguém menos do que William S. Burroughs. **Jke**



ESPOSAS INGÊNUAS (1922) (FOOLISH WIVES)

Embora *Ouro e maldição* seja o filme mais famoso de Erich von Stroheim, *Esposas ingênuas* é sua obra-prima. Da mesma forma que *Ouro e maldição*, este filme foi extremamente reeditado, porém o que permaneceu (especialmente depois da importante restauração de 1972) é uma obra mais completa e consistente. O próprio Stroheim interpreta o inescrupuloso conde Karamzin, um pseudo-aristocrata que vive em Monte Carlo e planeja seduzir a esposa negligenciada de um diplomata americano.

Este filme sagaz e de uma objetividade implacável confirma seu diretor como o primeiro grande ironista do cinema. O anti-herói Karamzin é apresentado como uma figura cínica – absurdamente tolo, descaradamente hipócrita, sem critério algum no seu gosto para mulheres e, quando o circo pega fogo, de uma covardia desprezível –, porém ele e seus colegas decadentes são muito mais divertidos do que o marido americano cheio de virtudes e sua esposa insossa. O tom de fria indiferença do filme é realçado pela elaboração exaustiva do mundo que cerca os personagens, articulando o espaço através de estratégias visuais (como camadas sobrepostas de profundidade, movimentos periféricos e arranjos múltiplos) que dão ao espectador uma perspectiva intensa de todo o panorama das cenas. Stroheim pega pesado, colocando americanos sem graça e inexpressivos em espaços igualmente sem graça e inexpressivos; além disso, são raros os planos que não encantam com sua interação rica e brilhante entre detalhes, iluminação, gestos e movimentos. **MR**

EUA (Universal) 85 min. Mudo P&B

Direção: Erich von Stroheim

Roteiro: Marian Alinslee, Walter Anthony, Erich von Stroheim

Fotografia: William H. Daniels, Ben F. Reynolds

Música: Sigmund Romberg

Elenco: Rudolph Christians, Miss DuPont, Maude George, Mae Busch, Erich von Stroheim, Dale Fuller, Al Edmunsen, Cesare Gravina, Malvina Polo, Louis K. Webb, Mrs. Kent, C. J. Allen, Edward Reinach

NOSSA HOSPITALIDADE (1923) (OUR HOSPITALITY)

Discutivelmente, um filme tão bom quanto o mais famoso *A general* (1927), *Nossa hospitalidade* – uma magistral sátira de Buster Keaton aos costumes sulistas tradicionais – começa com um prólogo dramático e bem encenado que estabelece os absurdos parâmetros da antiquíssima rixa entre duas famílias. Quando a história principal assume a narrativa, vemos Willie McKay, o personagem de Buster, um inocente rapaz de vinte e poucos anos, criado em Nova York, voltando à sua cidade de origem (graças a uma hilária odisséia envolvendo um trem primitivo). Porém, ao cortejar uma garota que conheceu no caminho – e que calha ser filha do clã ainda determinado a derramar seu sangue –, ele se coloca em perigo mortal, embora a hospitalidade sulista obrigue seus inimigos a tratá-lo bem enquanto estiver em sua casa.

Muito do humor que se segue vem da situação irônica de Willie decidir permanecer como hóspede daqueles que querem matá-lo, enquanto seus inimigos tentam forçá-lo a partir com sorrisos nos rostos. A graça de Keaton se baseia não apenas em gags isoladas, mas em um grande domínio do personagem, do problema, da época, do lugar e dos enquadramentos (um exemplo é a maneira como ele mantém a câmera em movimento depois de cair da ridícula bicicleta que ela acompanha paralelamente); o resultado é não apenas muito engraçado como também rico em dramaticidade e suspense – em especial na merecidamente célebre sequência em que Willie salva sua amada de cair de uma cachoeira. Nunca o timing de Keaton foi tão miraculoso e, ao mesmo tempo, sua habilidade de evocar risadas e emoção tão gloriosamente clara. **GA**

EUA (Joseph M. Schenck) 74 min. Mudo P&B

Direção: John G. Blystone, Buster Keaton

Produção: Joseph M. Schenck

Roteiro: Clyde Bruckman, Jean C. Havez

Fotografia: Gordon Jennings, Elgin Lessley

Elenco: Joe Roberts, Ralph Bushman, Craig Ward, Monte Collins, Joe Keaton, Kitty Bradbury, Natalie Talmadge, Buster Keaton Jr., Buster Keaton

França (Abel Gance) 273 min. Mudo P&B

Direção: Abel Gance

Produção: Abel Gance, Charles Pathé

Roteiro: Abel Gance

Fotografia: Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverger

Música: Arthur Honegger

Elenco: Severin-Mars, Ivy Close, Gabriel de Gravone, Pierre Magnier, Gil Clary, Max Maxudian, Georges Térof

A RODA (1923) (LA ROUE)

A roda, do visionário cineasta francês Abel Gance, começa com um espetacular acidente de trem em cortes rápidos, tão revolucionário para os espectadores em 1922 quanto o trem dos irmãos Lumière chegando a uma estação em 1895. O ferroviário Sisif (Severin-Mars) salva Norma (Ivy Close) do acidente e a cria como sua filha. Ele e seu filho Elie (Gabriel de Gravone) se encantam por ela, de modo que Sisif a casa com um homem rico. Norma e Elie acabam se apaixonando e tanto seu marido quanto seu amante morrem em uma briga. Sisif fica cego e morre, depois de ser cuidado por Norma.

Desde a época em que foi feito até hoje, este filme, que originalmente teria nove horas de duração, gera controvérsias. A trama melodramática de *A roda* foi combinada com as mais diversas referências literárias, incluindo a tragédia grega, conforme sugerido pelo nome de Sisif (Sísifo) e pela associação de sua cegueira com o desejo incestuoso (Édipo). Intelectuais consideraram que essas "pretensões" entravam em conflito com as extraordinárias técnicas cinematográficas do filme (como a montagem acelerada e as seqüências baseadas em ritmos musicais), que relacionavam a obra às preocupações vanguardistas com um cinema "puro" e o interesse dos cubistas nas máquinas como símbolo da modernidade. As contradições do filme se juntam de forma admirável em torno da sua metáfora central: a roda do destino (a ingreme ferrovia leva Sisif/Sísifo a subir e descer o Mont Blanc), a roda do desejo, a roda do próprio filme com seus diversos padrões cíclicos. **PP**

EUA (Douglas Fairbanks) 155 min. Mudo P&B (colorizado)

Direção: Raoul Walsh

Produção: Douglas Fairbanks

Roteiro: Douglas Fairbanks, Lotta Woods

Fotografia: Arthur Edeson

Música: Mortimer Wilson

Elenco: Douglas Fairbanks, Snitz Edwards, Charles Belcher, Julianne Johnston, Sojin, Anna May Wong, Brandon Hurst, Tote Du Crow, Noble Johnson

O LADRÃO DE BAGDÁ (1924) (THE THIEF OF BAGDAD)

O ladrão de Bagdá marcou o ápice da carreira de Douglas Fairbanks como o maior dos heróis de capa e espada. Este também é, visualmente falando, um dos mais surpreendentes filmes de todos os tempos, uma concepção ímpar de um gênio da cenografia, William Cameron Menzies. Construindo uma Bagdá mítica em uma locação de 6,5 acres (a maior da história de Hollywood), Menzies criou um mundo resplandecente e mágico, tão intangível e, ao mesmo tempo, tão real e inebriante quanto um sonho, com seus pisos espelhados, imponentes minaretes, tapetes voadores, dragões ferozes e cavalos alados.

No papel do ladrão Ahmed em busca de sua princesa, Fairbanks – de peito nu e com roupas justas de seda – explorou uma nova forma de erotismo em sua persona cinematográfica e encontrou uma co-estrela à altura em Anna May Wong, que interpreta a escrava mongol. Embora a direção seja creditada ao talentoso Raoul Walsh, o conceito geral de *O ladrão de Bagdá* pertence ao próprio Fairbanks, que foi produtor, roteirista, estrela, dublê e showman de ilimitada ambição. (Nota: o príncipe persa não creditado no filme é interpretado por uma mulher, Mathilde Comont.) **DR**

A GREVE (1924) (STACHKA)

Sergei M. Eisenstein foi, em todos os aspectos, um revolucionário, forjando uma radicalmente nova linhagem de cinema baseada na montagem a partir de uma fusão entre a filosofia marxista, a estética construtivista e sua própria fascinação pelos contrastes, conflitos e contradições visuais inerentes à dinâmica dos filmes.

A greve, seu primeiro filme, foi inicialmente concebido como a primeira de uma série de obras sobre a ascensão do domínio marxista-leninista. A censura por parte do novo governo soviético frustrou muitos dos sonhos de Eisenstein nos anos seguintes e essa série nunca foi além da sua primeira produção. No entanto, A greve, com sua energia feroz, se sustenta como um tour de force de expressiva panfletagem e como laboratório no qual idéias seminais para suas posteriores obras-primas mudas – O porco Potemkin (1925), Outubro (1927) e O velho e o novo (1928) – foram testadas e refinadas.

A greve retrata um levante operário em uma fábrica russa, onde os trabalhadores são instigados à rebelião pela ganância e desonestidade dos patrões. Vemos uma fervilhante inquietação entre os trabalhadores, uma traição que os força a agir, o entusiasmo durante o motim, seguido pelas agruras do prolongamento do desemprego, e, por fim, o contra-ataque dos donos da fábrica, apoiados por tropas que massacram os trabalhadores. O filme termina com um eletrizante exemplo do que Eisenstein chamava de "montagem intelectual", entrecortando o massacre dos grevistas com imagens de animais sendo abatidos em um matadouro.

A atuação em A greve é tão heterodoxa quanto as técnicas de edição, misturando representações naturalistas dos trabalhadores com retratos estilizados dos patrões e seus espíões. O filme ilustra as teorias soviéticas da "tipificação", ao convocar atores que guardam semelhança física com os papéis que interpretam, e do "herói coletivo", uma vez que o protagonista não é um único indivíduo, e sim todas as pessoas que estão do lado certo da história.

Os imperativos políticos de A greve se tornaram datados desde sua estréia em 1925, porém, seu poder visual não enfraqueceu. "Não acredito no cine-olho", afirmou certa vez Eisenstein, referindo-se à expressão de Vertov, seu colega e rival. "Acredito no cine-punho." Essa violenta filosofia permeia cada seqüência deste filme sem igual. **DS**

URSS (Goskino, Proletkult) 82 min.
Mudo P&B

Direção: Sergei M. Eisenstein

Produção: Boris Mikhlin

Roteiro: Grigori Aleksandrov,
Sergei M. Eisenstein

Fotografia: Vasili Khvatov,
Vladimir Popov, Eduard Tisse

Elenco: Grigori Aleksandrov,
Aleksandr Antonov, Yudit Glizer,
Mikhail Gornorov, I. Ivanov, Ivan
Klyukvin, Anatoli Kuznetsov,
M. Mamin, Maksim Shtraukh,
Vladimir Uralsky, Vera Yanukova,
Boris Yurtsev



EUA (MGM) 140 min. Mudo P&B

Direção: Erich von Stroheim

Produção: Louis B. Mayer

Roteiro: Joseph Farnham, June Mathis, baseado no livro *McTeague*, de Frank Norris

Fotografia: William H. Daniels, Ben F. Reynolds

Elenco: Zasu Pitts, Gibson Gowland, Jean Hersholt, Dale Fuller, Tempe Pigott, Sylvia Ashton, Chester Conklin, Frank Hayes, Joan Standing

OURO E MALDIÇÃO (1924) (GREED)

Primeiro filme a se passar inteiramente em locação, *Ouro e maldição* é célebre tanto pela história por trás da sua produção quanto por seu considerável vigor artístico. O diretor Erich von Stroheim quis tornar o mais realista possível sua adaptação do romance *McTeague*, de Frank Norris, sobre a ascensão e violentamente homicida queda do dentista proletário de São Francisco John "Mac" McTeague. Porém sua obra, originalmente encomendada pela complacente Goldwyn Company, foi destruída quando o estúdio se tornou a Metro-Goldwyn-Meyer (MGM), tendo Irving Thalberg, adversário de Von Stroheim, como novo diretor-geral.

A MGM queria um filme comercial e von Stroheim queria criar um experimento em realismo cinematográfico digno do movimento Dogma da década de 90. Durante os dois anos de filmagem, ele alugou um flat na Laguna Street, em São Francisco, que se tornou o cenário do consultório dentário de Mac (Gibson Gowland). Muitas das cenas foram filmadas apenas com luz natural. Von Stroheim também insistiu que seus atores morassem no flat para ajudá-los a incorporar os personagens. Um dos fascínios de se assistir a *Ouro e maldição* é ver todas as localidades históricas de São Francisco como elas eram no começo da década de 1920. Quando chegou a hora de filmar o clímax do filme no Vale da Morte, Von Stroheim mandou toda a equipe para a locação no deserto, a uma temperatura de 48°C, onde as câmeras ficaram tão superaquecidas que tiveram que ser enroladas em toalhas geladas.

A versão final do diretor tinha quase nove horas de duração. Era uma exaustiva recriação do romance de Norris que, por sua vez, retomava um crime que ocorreu no começo da década de 1880. Depois que um médico charlatão ajuda Mac a sair da cidade mineradora de sua infância no norte da Califórnia, ele se torna dentista em São Francisco. Lá conhece Trina (Zasu Pitts), por quem se apaixona durante uma assustadora e memorável cena de tratamento dentário. Seu melhor amigo e rival do amor de Trina é Marcus (Jean Hersholt), que permite a Mac se casar com ela, porém muda de ideia depois que a moça ganha na loteria. Acionando seus contatos no governo local,





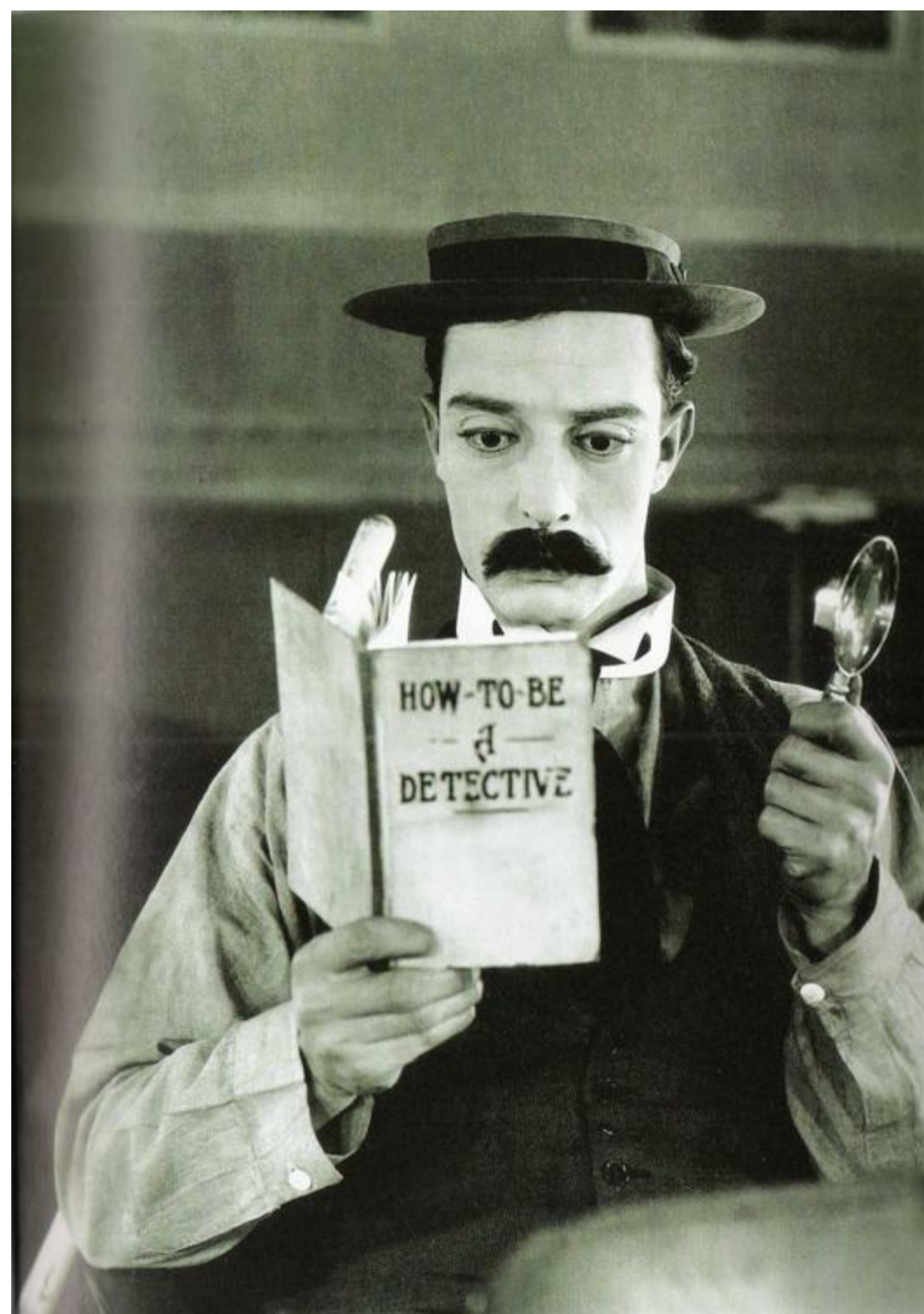
Marcus consegue fechar o negócio de Mac, fazendo o antigo amigo cair numa espiral que o leva a trabalhos massacrantes, à bebida e à violência contra a mulher.

Trina transforma o dinheiro que ganhou na loteria em uma fonte de satisfação, guardando seus milhares de dólares em moedas de ouro enquanto ela e Mac passam fome. Uma das cenas mais famosas de *Ouro e maldição* é a de Trina deitando-se na cama com seu dinheiro, acariciando-o e rolando de um lado para o outro numa sensual entrega. Logo em seguida, Mac a assassina, rouba o dinheiro e segue para o Vale da Morte, local do seu amargo fim quando Marcus consegue alcançá-lo.

Poucas pessoas assistiram à versão original de nove horas de *Ouro e maldição*. Depois que um amigo de Stroheim o ajudou a reduzir o filme para 18 rolos, ou aproximadamente quatro horas, ele foi tirado de suas mãos pelo estúdio e entregue a um montador medíocre que o reduziu a 140 minutos. Esta versão, que von Stroheim chamava de "uma mutilação do meu trabalho sincero pelas mãos dos executivos da MGM", é, apesar disso, violenta, cativante e genuinamente perturbadora.

Em 1999, o restaurador Rick Schmidlin lançou uma versão de quatro horas de *Ouro e maldição*, reconstruída a partir dos stills de produção originais e do roteiro de filmagem de Von Stroheim. **AN**





EUA (Buster Keaton) 44 min.
Mudo P&B

Direção: Roscoe "Fatty" Arbuckle,
Buster Keaton

Produção: Joseph M. Schenck,
Buster Keaton

Roteiro: Clyde Bruckman,
Jean C. Havez

Fotografia: Byron Houck,
Elgin Lessley

Música: Myles Boisen, Sheldon
Brown, Beth Custer, Steve Kirk,
Nik Phelps

Elenco: Buster Keaton, Kathryn
McGuire, Joe Keaton, Erwin Connelly,
Ward Crane

SHERLOCK JR. (1924)

Embora seja o menor longa-metragem de Buster Keaton, *Sherlock Jr.* é uma obra notável, com uma trama bem amarrada, um impressionante atletismo (Keaton fez todas as acrobacias, quebrando o pescoço durante uma delas sem perceber), virtuosismo artístico e uma exploração vanguardista da eterna dicotomia realidade versus ilusão. Aqui, Keaton interpreta um projetorista e aspirante a detetive acusado injustamente de roubar o pai da namorada. Vitima de uma armação de um pretendente rival (Ward Crane), o jovem é expulso da casa da moça. Deprimido, adormece no trabalho. No seu sonho, entra numa tela de cinema (em uma brilhante sequência de efeitos óticos), onde é o garboso protagonista Sherlock Jr. – o segundo maior detetive do mundo.

Acrobacias inacreditáveis e gags complexas dão a este filme de 44 minutos um ritmo febril. A princípio, a realidade do cinema se recusa a aceitar este novo protagonista e a tensão entre os dois mundos é apresentada de forma magnífica através de mudanças de cenário que jogam nosso desorientado protagonista numa cova de leões, num mar agitado e numa nevasca. Aos poucos, ele é completamente assimilado pelo mundo dos filmes. Na narrativa *mise-en-abyme*, o vilão (também interpretado por Ward Crane) tenta matar o herói em vão, antes que Sherlock Jr. solucione o mistério das pérolas roubadas.

Sherlock Jr. não apenas conta com as incríveis acrobacias que tornaram Keaton famoso como também apresenta uma série de questões. De uma perspectiva social, é uma análise das fantasias sobre ascensão social na sociedade americana. No aspecto psicológico, apresenta o tema do duplo tentando obter sucesso nos espaços imaginários, uma vez que o protagonista não é capaz de alcançá-los na realidade comum, tangível. Acima de tudo, o filme é um reflexo da natureza da arte, um tema que volta a surgir em *O homem das novidades* (1928), no qual Keaton transfere o foco da mídia para o espectador.

Os filmes de Keaton continuam intrigantes até hoje, em parte por conta do estoicismo quase sobrenatural do diretor-ator (comparado ao *pathos* de Chaplin) e em parte pela sua natureza ocasionalmente surreal (admirada por Luis Buñuel e Federico García Lorca) e por mergulharem na natureza do cinema e da própria existência. Chuck Jones, Woody Allen, Wes Craven, Jackie Chan e Steven Spielberg estão entre os cineastas que prestam homenagem à irresistível travessura de Keaton, e seus filmes continuam sendo, talvez, os mais acessíveis de todos os filmes mudos.

Rde



Alemanha (Universum, UFA) 77 min.
Mudo P&B

Direção: F. W. Murnau

Produção: Erich Pommer

Roteiro: Carl Mayer

Fotografia: Robert Baberske,
Karl Freund

Música: Giuseppe Becce, Timothy
Brock, Peter Schirmann

Elenco: Emil Jannings, Maly
Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz,
Hans Unterkircher, Olaf Storm,
Hermann Vallentin, Georg John,
Emmy Wyda

A ÚLTIMA GARGALHADA (1924) (DER LETZTE MANN)

Apesar do ridículamente inverossímil final feliz inserido por insistência da UFA, *A última gargalhada*, de F. W. Murnau, continua sendo uma admirável tentativa de se contar uma história sem o uso de intertítulos. A trama em si não tem nada de especial – um porteiro de hotel, humilhado pela perda de status quando é rebaixado a ajudante de banheiro por conta da idade, desce tão baixo que se sente tentado a roubar de volta seu amado uniforme (o símbolo do seu orgulho profissional). De certa forma, o filme é apenas um veículo para mais uma das interpretações tipicamente exuberantes de Emil Jannings.

Indo além dessa parábola um tanto patética, Murnau explora de forma eloquente, como de hábito, o espaço cinematográfico: a câmera perambula com uma espantosa fluidez, articulando a relação do protagonista com o mundo à medida que o segue pelo hotel, pelas ruas da cidade e por sua casa num bairro pobre. Alguns dos movimentos de câmera são “subjetivos”, como quando a percepção embriagada do protagonista é representada por distorções óticas; em outros casos, é a mobilidade da câmera que é evocativa, como na cena em que ela passa pelas portas giratórias que simbolizam o destino. A deslumbrante técnica apresentada talvez seja, na verdade, grandiloquente demais para a simples história de um senhor de idade, no entanto, o virtuosismo tanto da mise-en-scène de Murnau quanto do trabalho de câmera de Karl Freund é inegável. **GA**

EUA (Buster Keaton) 60 min. P&B /
Technicolor

Direção: Buster Keaton

Produção: Joseph M. Schenck,
Buster Keaton

Roteiro: Clyde Bruckman, Jean C.
Havez, Joseph A. Mitchell

Fotografia: Byron Houck,
Elgin Lessley

Elenco: Buster Keaton, T. Roy Barnes,
Snitz Edwards, Ruth Dwyer,
Frances Raymond, Erwin Connelly,
Jules Cowles

SETE OPORTUNIDADES (1925) (SEVEN CHANCES)

Todo tipo de gag cinematográfica é explorado em *Sete oportunidades*, gerando riso através de uma extraordinária interação entre tempo, espaço e corporeidade. Exemplo disso é o famoso plano dentro de uma igreja – Buster dormindo no banco da frente, invisível para as centenas de mulheres grotescas que abarrotam o espaço às suas costas. (Isso é tudo o que sobrou do original na sofrível refilmagem de 1999 *Procura-se uma noiva*.)

A loucura plácida dos conceitos que Keaton usava em suas comédias conquistou o coração dos surrealistas, que eram seus contemporâneos: a fixação irracional da trama pelo número sete (Keaton tem sete chances de se casar às sete horas do dia do seu 27º aniversário) ou as maravilhosas gags que ridicularizam totalmente qualquer padrão de identidade humana – como nas cenas em que o protagonista pede em casamento por engano, respectivamente, uma garotinha, uma judia, uma negra e um homem.

As melhores e mais extensas gags de Keaton são dinâmicas e mirabolantes. O mundo inteiro parece se desfazer e se refazer diante dos nossos olhos. Na sequência de perseguição do climax, Buster foge de uma horda de mulheres vingativas. Depois de tropeçar em algumas pedras, de repente o próprio mundo o está perseguindo, na forma de uma imensa avalanche. **AM**

O FANTASMA DA ÓPERA (1925) (THE PHANTOM OF THE OPERA)

Este filme mudo de 1925 é até hoje a mais fiel adaptação da obra-prima trash de Gaston Leroux, um romance que possui uma ambientação formidável e um ótimo protagonista, mas cujo enredo é claudicante do início ao fim. O filme é uma estranha combinação de uma direção arrastada (em sua maioria de Rupert Julian, embora outros tenham colaborado) com uma incrível cenografia da Universal Pictures, de modo que personagens unidimensionais – o insosso herói Norman Kerry é especialmente irritante – se apresentam diante de cenários impressionantes.

O *Fantasma da Ópera* oferece uma série de momentos primorosos que escondem sua débil estrutura: o baile de máscaras (uma breve sequência em Technicolor), em que o Fantasma surge vestido como a Morte Escarlata de Edgar Allan Poe; a queda do lustre, usada pelo Fantasma para mostrar à platéia o que acha da atual diva; diversas incursões pelo mágico submundo da Ópera de Paris; e – o melhor de todos – quando o trágico vilão é desmascarado e seu desfigurado rosto de caveira é visto pela primeira vez (o choque é tão grande que até a câmera se assusta, saindo de foco por um instante).

O que torna este filme um clássico é o fato de ele conter um dos melhores exemplos de atuação melodramática do cinema mudo, o impecável, abandonado e violento gênio-monstro de Lon Chaney. Intertítulo favorito: "Vocês estão dançando sobre os túmulos de homens atormentados!" **KN**



EUA (Universal Pictures) 93 min.
P&B/Cor (Technicolor de duas cores)

Direção: Rupert Julian, Lon Chaney

Produção: Carl Laemmle

Roteiro: Gaston Leroux

Fotografia: Milton Bridenbecker,
Virgil Miller, Charles Van Enger

Música: Gustav Hinrichs (versão de
1925); David Broekman, Sam Perry,
William Schiller (versão de 1929)

Elenco: Lon Chaney, Mary Philbin,
Norman Kerry, Arthur Edmund
Carewe, Gibson Gowland, John St.
Polls, Snitz Edwards

URSS (Goskino, Mosfilm) 75 min.
Mudo P&B

Direção: Grigori Aleksandrov,
Sergei M. Eisenstein

Produção: Jacob Bliokh

Roteiro: Nina Agadzhanova,
Sergei M. Eisenstein

Fotografia: Vladimir Popov,
Eduard Tisse

Música: Nikolai Kryukov, Edmund
Meisel, Dmitri Shostakovich

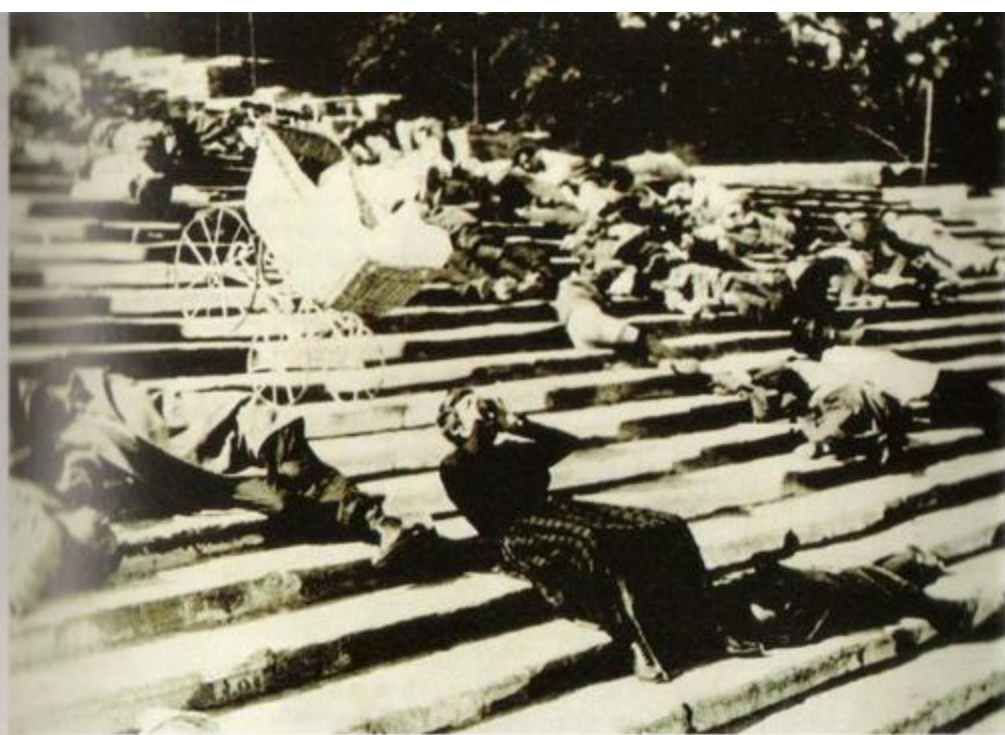
Elenco: Aleksandr Antonov, Vladimir
Barsky, Grigori Aleksandrov, Mikhail
Gomorov, Ivan Bobrov, Beatrice
Vitoldi, N. Poltavseva, Julia Eisenstein

O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1925) (BRONENOSETS POTYOMKIN)

O encouraçado Potemkin é um filme de grande fama. O segundo longa de Eisenstein se tornaria não só um ponto de conflito ideológico entre o Ocidente e o Oriente, a esquerda e a direita, como também um filme indispensável para qualquer amante de cinema no planeta. Décadas de censura e apoio militante, inúmeras palavras analisando sua estrutura, seu simbolismo, suas origens e efeitos e milhares de citações visuais ajudaram a tornar muito difícil ver a história por trás do filme. *O encouraçado Potemkin* pode não ser historicamente preciso, mas sua legendária abordagem da opressão e da rebelião, da ação individual e coletiva e sua ambição artística de trabalhar ao mesmo tempo com corpos, luz, objetos comuns, símbolos, rostos, movimento, formas geográficas... oferece um painel inigualável. Como um verdadeiro artista do cinema, Eisenstein consegue elaborar um mito magnífico e comovente.

Devemos nos lembrar, no entanto, que sua sensibilidade estética também era dotada de significado político: o da "mudança do mundo por homens conscientes" com a qual se sonhava na época e que se fazia conhecer pelo termo "revolução". Porém, mesmo que não se soubesse o que isso significava, ou melhor, mesmo que não houvesse uma noção clara do que viria a se tornar, os ventos de uma aventura épica sopram na tela, pondo-a em movimento. Independentemente do nome que se dê a ela, essa aventura é a força que impulsiona as pessoas de Odessa em direção à liberdade, os





Marinheiros do encouraçado do título a lutar contra a fome e a humilhação, e o próprio cineasta a inventar novas formas e ritmos cinematográficos.

O *encouraçado Potemkin* é um filme muitas vezes visto de forma editada ou reduzido às suas cenas e seqüências mais famosas. Descobrir o impacto de se assistir ao filme na íntegra – ou seja, como uma história dramática e comovente –, em vez de tratá-lo como uma inesgotável caixa de jóias de onde se tiram preciosidades isoladas ao bel-prazer, pode causar surpresa.

Encarar o filme dessa maneira renovada e inocente trará de volta uma atmosfera de autenticidade àqueles ícones com os quais estamos todos familiarizados: o carrinho de bebê na escadaria; o rosto do marinheiro morto sob a tenda no fim do pier; os vermes na carne; as botas de couro; as armas de ferro apontadas na direção de corpos e rostos; as lentes de um poder político, militar e religioso à espreita no vácuo. É, então, o leão de pedra se animando para rugir furioso e um desejo de vida que se tornará a metáfora para o filme e para o conceito ousado que ele traz o fazem escapar do seu monumental status para ser redescoberto, cheio de vida e frescor, por cada par de olhos que cair sobre ele. **J-MF**



EM BUSCA DO OURO (1925) (THE GOLD RUSH)

Em busca do ouro vem corroborar a crença de Charles Chaplin de que tragédia e comédia nunca estão muito distantes uma da outra. Essa improvável inspiração dupla lhe veio depois de ver alguns slides sobre as privações sofridas pelos garimpeiros na corrida do ouro no Klondike entre 1896-1898 e ler um livro sobre a tragédia da expedição de Donner, de 1846, em que um grupo de imigrantes preso pela neve na Sierra Nevada é obrigado a comer seus próprios sapatos e os cadáveres dos companheiros mortos. A partir desse tema sinistro e árido, Chaplin criou alta comédia. O conhecido vagabundo se torna um garimpeiro, juntando-se à massa de homens corajosos e otimistas para enfrentar os perigos do frio, da fome, da solidão e dos ursos que, vez por outra, podiam aparecer.

O filme foi, em todos os aspectos, o projeto mais elaborado da carreira de Chaplin. A equipe passou semanas filmando em locação nas geleiras de Truckee, na região castigada pela neve de Sierra Nevada. Lá, Chaplin recriou a imagem histórica dos garimpeiros lutando para atravessar a passagem de Chilkoot. Cerca de 600 figurantes, muitos deles andarilhos e vagabundos de Sacramento, foram levados de trem para escalar a passagem de 700m através da neve da montanha. Para a tomada principal, a equipe voltou para o estúdio em Hollywood, onde uma cordilheira em miniatura muito convincente foi feita com madeira, tela de arame, estopa, argamassa, sal e farinha. Além disso, os técnicos do estúdio criaram maquetes primorosas para produzir os efeitos especiais exigidos por Chaplin, como a cabana dos garimpeiros, que é levada por uma tempestade até a beira de um precipício, em uma das mais longas seqüências de suspense cômico do cinema. Muitas vezes, é impossível perceber as passagens de maquete para cenário em tamanho real.

Em busca do ouro é repleto de cenas cômicas que se tornaram clássicas. O horror histórico da fome dos pioneiros do século XIX inspirou a seqüência em que Carlitos e seu parceiro Big Jim (Mack Swain) ficam presos na neve e famintos. Aos olhos do delirante Big Jim, o amigo se transforma intermitentemente em um frango assado – um triunfo tanto do cinegrafista, que teve que fazer o complexo truque funcionar apenas com a câmera, quanto de Chaplin, que assume, como num passe de mágica, as características de um pássaro.

O sonho do garimpeiro solitário de oferecer um jantar de Ano-Novo para a bela garota do salão de dança (Georgia Hale, que substituiu Lita Grey, de 16 anos, quando esta ficou grávida e se casou com Chaplin) dá a oportunidade para outro famoso número de Chaplin: a dança dos pãezinhos. A brincadeira não era inédita no cinema, porém Chaplin confere uma personalidade única às pernas dançantes feitas de garfos e pães.

Hoje, *Em busca do ouro* é considerado uma das mais perfeitas realizações de Chaplin. Embora seu gosto pelo próprio trabalho tenha mudado com o tempo, no fim da vida ele declararia diversas vezes que este era o filme pelo qual gostaria de ser lembrado. **DR**

EUA (Charles Chaplin) 72 min.
Mudo P&B

Direção: Charles Chaplin

Produção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin

Fotografia: Roland Totheroh

Música: Max Terr (versão de 1942)

Elenco: Charles Chaplin, Mack Swain,
Tom Murray, Henry Bergman,
Malcom Walte, Georgia Hale

O GRANDE DESFILE (1925) (THE BIG PARADE)

Baseado em uma história de Laurence Stallings, que escreveu o sucesso da Broadway *What Price Glory?*, o épico cinematográfico de King Vidor sobre a experiência americana na Primeira Guerra Mundial acompanha as aventuras de três soldados de origens diferentes que vão parar na França. O filhinho de papai Jim (John Gilbert), incentivado pela noiva a se alistar, conhece uma bela francesa (Renée Adorée) na vila escolhida como base para sua unidade. Em uma das mais comoventes cenas de *O grande desfile*, ela se abraça à bota que ele lhe deixou enquanto os soldados se encaminham para a frente de batalha. Assim que chegam às trincheiras, a batalha da floresta de Belleau começa. Os dois amigos de Jim morrem e ele é ferido durante um ataque de metralhadora. Buscando abrigo em um buraco feito por uma bomba, Jim encontra um soldado alemão moribundo já dentro dele e os dois dividem um cigarro. Por fim, ele é encontrado e levado para um hospital de campanha. Lá, perde os sentidos e não consegue retornar à casa de fazenda da francesa.

De volta à América, Jim reencontra a família, mas sente-se muito infeliz por ter perdido uma perna. Independentemente disso, sua noiva está apaixonada por seu irmão. Jim acaba aceitando o conselho da mãe e volta para a França, onde, na passagem mais emocionante do filme, encontra sua paixão perdida ajudando a mãe a arar o campo. Com sua primorosa mistura de comédia física (especialmente nas cenas na casa de fazenda) e ação bem encenada, *O grande desfile* fez um enorme sucesso – o que ratificou o zelo do produtor Irving Thalberg com a produção – e é uma das pérolas do fim da era do cinema mudo.

Gilbert desempenha bem o papel de Jim, demonstrando o charme que atraía o público aos cinemas e que o tornou um dos maiores astros da sua era, enquanto Adorée mostra-se adequadamente sedutora como seu par amoroso. Por mostrar os horrores da guerra, *O grande desfile* foi muitas vezes considerado um tratado pacifista, embora seja, na verdade, apolítico. Como queria Thalberg, o filme é muito mais uma comédia romântica, sendo a guerra apenas o meio pelo qual Jim se torna um homem e descobre o tipo de vida que de fato quer viver. **RBF**

EUA (MGM) 141min. Mudo P&B
(seqüências colorizadas)

Direção: King Vidor

Produção: Irving Thalberg

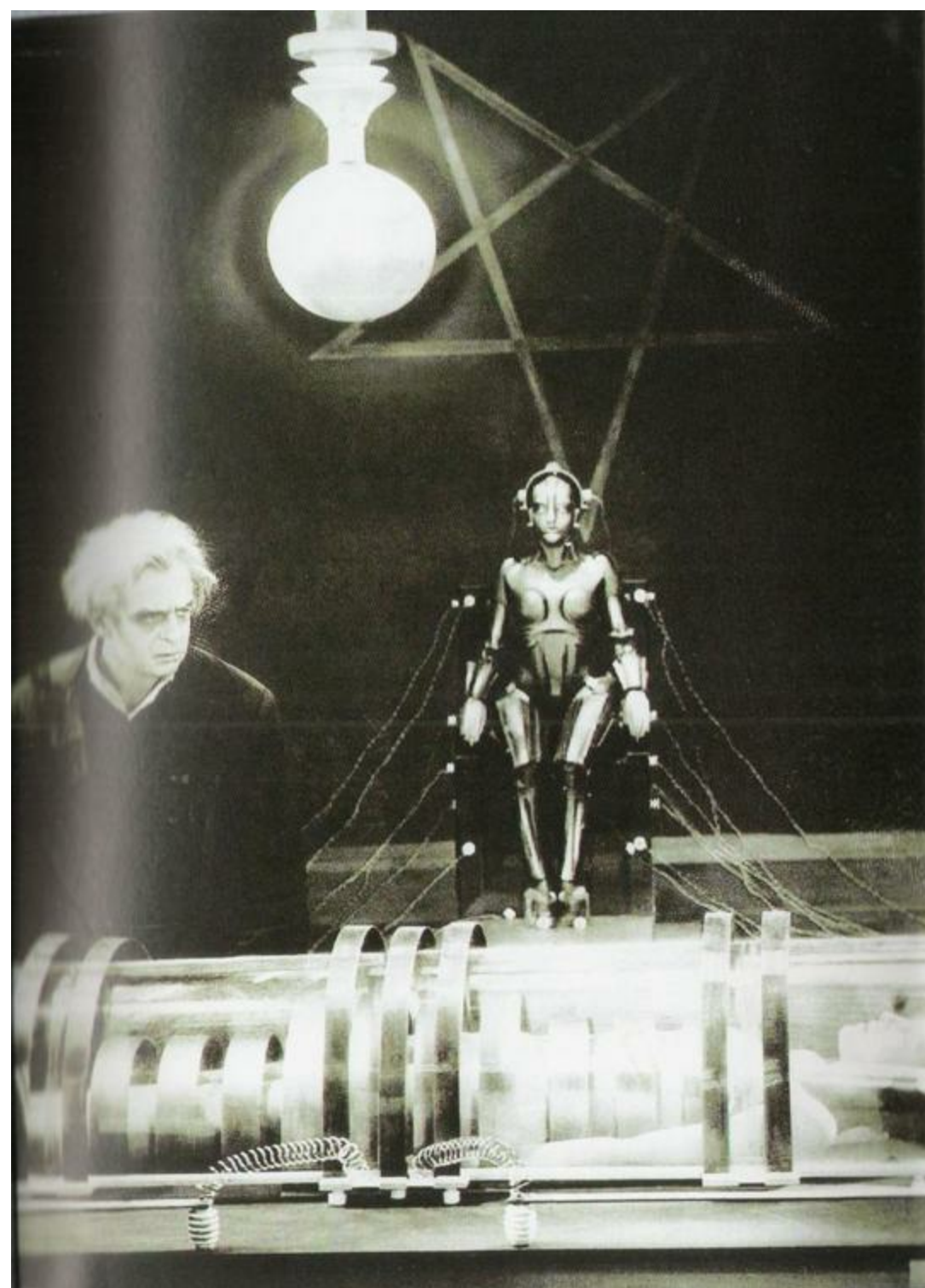
Roteiro: Harry Behn, Joseph Farnham

Fotografia: John Arnold

Música: William Axt, Maurice Baron,
David Mendoza

Elenco: John Gilbert, Renée Adorée,
Hobart Bosworth, Claire McDowell,
Claire Adams, Robert Ober, Tom
O'Brien, Karl Dane, Rosita Marstini,
George Beranger, Frank Currier





Alemanha (Universum/ UFA) 120 min.
Mudo P&B

Direção: Fritz Lang

Produção: Erich Pommer

Roteiro: Fritz Lang, Thea von Harbou

Fotografia: Karl Freund,
Günther Rittau

Música: Gottfried Huppertz

Elenco: Alfred Abel, Gustav Fröhlich,
Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge,
Fritz Rasp, Theodor Loos,
Heinrich George

METRÓPOLIS (1927) (METROPOLIS)

Com uma duração original de mais de duas horas, *Metrópolis*, de Fritz Lang, é o primeiro épico de ficção científica, com cenários imensos, centenas de figurantes, efeitos especiais de ponta para a época, muito sexo e violência, uma moral nada sutil, atuações grandiosas, um quê de goticidade alemã e inovadoras seqüências de fantasia. Financiado pela UFA, o gigante cinematográfico alemão, o filme foi controverso e se revelou um desastre de bilheteria que quase levou o estúdio à falência.

O enredo é quase tão simplista quanto um conto de fadas: Freder Fredersen (Gustav Fröhlich), o filho mimado do Mestre de *Metrópolis* (Alfred Abel), descobre a miséria em que vive a horda de trabalhadores que garante o funcionamento da luxuosa supercidade. Freder passa a compreender o sistema através da angelical Maria (Brigitte Helm) – uma pacifista que serve constantemente de mediadora entre disputas industriais – e do trabalho secreto em uma das esmerilhadoras massacrantes durante 10 horas por dia. O Mestre consulta o engenheiro louco Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), criador de um robô feminóide que ele remodela para ser uma cópia má de Maria e solta na cidade. A robôtrix começa dançando nua em uma boate decadente e termina provocando uma violenta rebelião, o que permite a Lang aproveitar ao máximo seus enormes cenários fabris explodindo-os e/ou inundando-os. No entanto, Freder e a verdadeira Maria salvam o dia resgatando as crianças da cidade de uma enchente. A sociedade se reconcilia quando Maria decreta que o coração (Freder) precisa ser o mediador entre o cérebro (o Mestre) e as mãos (os trabalhadores).

Logo depois de lançado, a distribuição do dispendioso filme foi interrompida e ele foi remontado contra a vontade de Lang: essa versão truncada e simplificada continuou sendo a mais conhecida – inclusive na sua forma remixada e colorizada por Giorgio Moroder na década de 1980 – até o século XXI, quando uma restauração parcial (com sutis intertítulos de ligação para substituir as cenas que continuam irreversivelmente perdidas) chegou bem mais perto da visão original de Lang. Essa versão não só acrescenta várias cenas que passaram décadas inéditas como também restaura a ordem delas na versão original e acrescenta os intertítulos corretos. Até então considerado um filme de ficção espetacular, porém simplista, essa nova-velha versão revela que a ambientação futurista não tinha a intenção de ser profética, mas sim mítica, com elementos da arquitetura, indústria, design e política da década de 1920 misturando-se com o medieval e o bíblico para produzir imagens de uma arrebatadora estranheza: um robô futurista queimado na fogueira; um cientista louco e mão-de-ferro que é também um alquimista do século XV; os trabalhadores que se arrastam em direção às mandíbulas de uma máquina que é também o antigo deus Moloch. A interpretação de Fröhlich como o herói que representa o coração ainda é extremamente exagerada, porém o engenheiro Rotwang de Klein-Rogge, o Mestre de *Metrópolis* de Abel e, principalmente, Helm, no papel duplo da angelical salvadora e da *femme fatale* de metal, estão magníficos. Depois que boa parte da história foi restaurada a partir de um mergulho nas motivações contraditórias dos personagens, a fantástica trama passa a fazer mais sentido e podemos vê-la tanto como um bizarro drama familiar quanto como um épico de repressão, revolução e reconciliação. **KN**





EUA (Fox) 97 min. Mudo P&B

Direção: F. W. Murnau

Produção: William Fox

Roteiro: Hermann Sudermann,
Carl Mayer

Fotografia: Charles Rosher,
Karl Struss

Música: Timothy Brock, Hugo
Riesenfeld

Elenco: George O'Brien, Janet Gaynor,
Margaret Livingston, Bodil Rosing,
J. Farrell MacDonald, Ralph Sipperly,
Jane Winton, Arthur Housman,
Eddie Boland, Barry Norton

Oscar: William Fox (produção
artística e notável), Janet Gaynor
(atriz), Charles Rosher e Karl Struss
(fotografia)

Indicação ao Oscar: Rochus Gilese
(direção de arte)

AURORA (1927) (SUNRISE)

Os fanáticos por curiosidades talvez notem que, embora muitos livros geralmente citem *Asas* como o primeiro ganhador do Oscar de Melhor Filme, a honra, na verdade, foi para dois filmes: *Asas*, de William Wellman, recebeu o prêmio de "Produção" e *Aurora*, de F. W. Murnau, o de "Produção Artística e Notável". Se a segunda categoria impressiona mais do que a primeira, isso explica em parte por que *Aurora*, e não *Asas*, continua sendo um dos filmes mais reverenciados de todos os tempos. Inicialmente, William Fox trouxe Murnau para os Estados Unidos com a proposta de um grande orçamento e total liberdade criativa, e o fato de Murnau ter se aproveitado ao máximo disso nesta formidável obra-prima ratifica sua incomparável reputação de gênio do cinema.

A simplicidade do filme é enganosa. Com o subtítulo um tanto enigmático de *Uma canção de dois humanos*, *Aurora* se concentra em um casal do interior cujas vidas são destruídas por uma sedutora mulher da cidade. Contudo, Murnau retira ondas de emoção do que poderia ser melodrama corriqueiro, enriquecendo-o com uma série de inovadoras técnicas cinematográficas. A mais notável delas é o uso de efeitos sonoros, deixando o cinema um passo mais próximo da era falada – uma conquista injustamente ofuscada por *O cantor de jazz*, lançado posteriormente também em 1927. Murnau também manipula com criatividade o uso e o efeito dos intertítulos (três anos antes, dirigira *A última gargalhada* sem intertítulo algum).

O mais fascinante aspecto de *Aurora* é o trabalho de câmera. Trabalhando com dois fotógrafos, Charles Rosher e Karl Struss, Murnau baseou-se na sua própria experiência com o expressionismo alemão, assim como nas pinturas bucólicas dos mestres holandeses, especialmente Jan Vermeer. Ligadas por graciosos e inventivos movimentos de câmera e realçadas por truques de fotografia (como múltiplas exposições), as cenas de *Aurora* parecem um primoroso still.

Por mais mágicas que sejam as imagens, a própria simplicidade da história confere a *Aurora* um peso dramático formidável. George O'Brien, ponderando o assassinato de sua inocente esposa (Janet Gaynor), é consumido pela culpa e a mulher reage com

terror quando suas intenções ficam claras. A viagem de barco em direção à sua planejada morte é carregada de suspense e de uma estranha tristeza, à medida que o bom O'Brien luta para levar suas monstruosas intenções a cabo. Margaret Livingston, no papel de sedutora urbana, parece, em muitos aspectos, o equivalente feminino do vampiro de Murnau, conde Orlok (do filme *Nosferatu*, de 1922), atormentando sem piedade a alma do pobre O'Brien. Em uma cena, ele chega a ser assombrado por imagens espectrais dela, que o cercam, encurralam e provocam com desejos homicidas.

Infelizmente, o filme se mostrou um fracasso de bilheteria e Murnau morreu em um acidente de carro poucos anos depois. Entretanto, *Aurora* continua sendo um marco que serve de medida para todo e qualquer filme, seja ele mudo ou não. Numa era mais primitiva, é um apogeu artístico cuja sofisticação contradiz os recursos da época. Sua sombra se projeta sobre diversas grandes obras subseqüentes, de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, a *A bela e a fera* (1946), de Jean Cocteau, porém, ao mesmo tempo, seu próprio brilho é inimitável. **JKI**



EUA (Buster Keaton, United Artists)
75 min. Mudo P&B (Sepiatone)

Direção: Clyde Bruckman,
Buster Keaton

Produção: Buster Keaton,
Joseph M. Schenck

Roteiro: Al Boasberg,
Clyde Bruckman

Fotografia: Bert Haines,
Devereaux Jennings

Música: Robert Israel, William P. Perry

Elenco: Marlon Mack, Charles Smith,
Richard Allen, Glen Cavender,
Jim Farley, Frederick Vroom,
Joe Keaton, Mike Donlin, Tom Nawn,
Buster Keaton

A GENERAL (1927) (THE GENERAL)

Keaton fez vários filmes – *Nossa hospitalidade* (1923), *Sherlock Jr.* (1924), *Marinheiro de encomenda* (1928) – que podem ser incluídos entre os melhores (e mais engraçados) de toda a produção cômica do cinema, porém nenhum deles é mais forte candidato ao primeiro lugar do que esta obra-prima atemporal. Isso não se dá apenas pelo fluxo constante de ótimas gags, tampouco pela maneira como elas derivam totalmente das situações e do personagem, em vez de existirem isoladas da trama do filme. Em vez disso, o que torna *A general* tão extraordinário é o fato de ele ser superlativo em todos os aspectos: em termos de humor, suspense, reconstituição histórica, estudo de personagens, beleza visual e precisão técnica. Pode-se argumentar que ele chega mais perto da total perfeição do que qualquer outro filme já feito, seja ele comédia ou não.

Boa parte desse prazer vem da própria narrativa, inspirada em um livro sobre as proezas reais de um grupo de soldados do Norte que, durante a Guerra Civil, se disfarçaram de sulistas para roubar um trem, que conduziram ao Norte para se reunirem aos seus camaradas unionistas até serem capturados e executados. Já que estava fazendo uma comédia, Keaton deixou de fora as execuções e mudou a perspectiva heróica para a de um sulista, Johnny Gray, um maquinista que, de forma estóica, se não algo absurda, decide perseguir sozinho os espiões unionistas quando eles roubam sua locomotiva – “*A General*” – e, dentro dela, Annabelle Lee (Marlon Mack), o outro amor de sua vida. A primeira metade do filme acompanha a rejeição de Johnny pelo Exército e sua caça à locomotiva, que ele recupera além das linhas inimigas; a segunda metade retrata sua fuga (com Annabelle) das tropas da União até sua cidade natal, onde – depois de entregar a garota, a General e um legítimo general do Exército do Norte que trouxe consigo por acaso – é aclamado como herói.

Esse enredo de elegante simetria, além de admirável em sua forma, é a fonte do suspense e das gags; porém a viagem também confere ao filme um tom épico que, aliado à costumeira atenção aos detalhes históricos de Keaton, o transforma, talvez, no melhor filme sobre a Guerra Civil já feito. Por fim, há o Johnny de Buster: sério, porém belo em sua determinação corajosa e ligeiramente ridícula – que é o ápice desta obra-prima ao mesmo tempo séria e cômica –, e o herói mais humano que o cinema já nos ofereceu. **GA**



O MONSTRO DO CIRCO (1927) (THE UNKNOWN)

Embora mais conhecido por ter dirigido Bela Lugosi em *Drácula*, o clássico de terror da Universal de 1931, e famoso pelo bizarro *Monstros* (1932), o maior filme de Tod Browning – um artista de circo que se tornou cineasta – é *O monstro do circo*. A obra é um subestimado tesouro da era muda, estrelado pelo ator preferido (e mais famoso) do roteirista/escritor, o chamado “Homem de Mil Rostos”, Lon Chaney.

Conhecido e altamente admirado pela dor física que suportava com regularidade ao interpretar vilões ou anti-heróis fisicamente incapacitados, Chaney se supera como Alonzo, um criminoso com um dedo extra em uma das mãos que tenta evitar ser capturado fingindo ser um atirador de facas sem braços em um circo itinerante de ciganos. A armação, a princípio, tem um benefício extra, uma vez que Nanon (Joan Crawford em um dos seus primeiros papéis), a bela assistente de Alonzo, não suporta ser abraçada por homens – especialmente pelo principal rival de Alonzo na disputa por seu amor, o brutamontes levantador de pesos Malabar, o Poderoso (Norman Kerry).

Quando o pai de Nanon vê os braços dele acidentalmente, Alonzo o assassina para manter seu segredo. Enquanto isso, Nanon consegue ver o polegar duplo do assassino, mas não seu rosto. Obcecado pela mulher e atormentado pela possibilidade de ela acabar descobrindo sua verdadeira identidade, Alonzo ignora as objeções de Cojo (John George), seu assistente anão, e faz uma cirurgia para amputar os braços. No entanto, em uma das mais deliciosas e perturbadoras ironias de *O monstro do circo*, quando Alonzo retorna ao circo depois de uma longa convalescença, ele descobre que Nanon superou sua fobia de ser abraçada e se apaixonou por Malabar.

Buscando justiça poética (ou mera vingança) por essa cruel virada do destino, Alonzo tenta sabotar o novo número de Malabar – no qual o brutamontes amarra os próprios braços a um par de cavalos que puxam em direções opostas – para que seu rival também fique desmembrado. Contudo, seu plano é frustrado no último instante e o próprio Alonzo morre ao salvar Nanon de ser pisoteada por um dos cavalos.

Extraíndo uma extraordinária e assustadora interpretação de Chaney, enchendo a trama de viradas surpreendentes e personagens inesquecíveis, Browning cria uma arrepiante obra-prima do drama psicológico (e psicosssexual). Nas palavras de Michael Koller: “*O monstro do circo* é um filme verdadeiramente horripilante que nos conduz aos mais sombrios recônditos da psique humana.” **SJS**

EUA (MGM) 65 min. Mudo P&B

Direção: Tod Browning

Roteiro: Tod Browning, Waldemar Young

Fotografia: Merritt B. Gerstad

Elenco: Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford, Nick De Ruiz, John George, Frank Lanning, Polly Moran





O CANTOR DE JAZZ (1927) (THE JAZZ SINGER)

Na história do cinema, alguns filmes foram alvo de uma atenção especial, se não por sua estética, certamente pelo seu papel no desenvolvimento da arte cinematográfica como nós a conhecemos. *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, é sem dúvida uma das obras que marcaram a trajetória dos filmes tanto como forma de arte quanto como uma indústria lucrativa. Lançado em 1927 pela Warner Brothers e estrelado por Al Jolson, um dos mais famosos cantores da sua época, *O cantor de jazz* é considerado, por unanimidade, o primeiro longa-metragem sonoro. Embora se limite a números musicais e aos poucos diálogos que antecedem e se seguem a eles, o uso do som introduziu mudanças inovadoras na indústria, destinadas a revolucionar Hollywood como praticamente nenhum outro filme conseguiu fazê-lo.

Com sua mistura de vaudeville e melodrama, a trama é relativamente simples. O adolescente Jakie (Jolson) é o único filho do devoto solista de sinagoga Rabinowitz (Warner Oland), que o encoraja a seguir o mesmo caminho de gerações de solistas na família. Embora profundamente influenciado por suas raízes judaicas, a paixão de Jakie é o jazz e ele sonha com uma platéia inspirada pela sua voz. Quando um amigo da família conta a Rabinowitz ter visto Jakie cantando em um café, o pai castiga o filho num acesso de fúria, fazendo-o fugir de casa e de sua inconsolável mãe Sara (Eugenie Besserer). Anos depois, Jakie, também conhecido como Jack Robin, volta como um consagrado cantor de jazz em busca de reconciliação. Ao encontrar o pai ainda irascível e doente, Jack é forçado a decidir entre sua carreira e sua identidade judaica.

Um marco que representa um passo decisivo em direção a um novo tipo de cinema e um novo tipo de entretenimento, *O cantor de jazz* é mais do que o primeiro filme falado. Conforme afirmou o renomado cientista político Michael Rogin, o filme pode ser visto como um típico exemplo da transformação dos judeus na sociedade americana: sua assimilação racial pela América branca, sua conversão religiosa a um dogma espiritual menos rígido e sua empreendedora integração à indústria cinematográfica americana durante a época da chegada do som. **Cfe**

EUA (Warner Bros.) 88 min. P&B

Idioma: Inglês

Direção: Alan Crosland

Roteiro: Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth

Fotografia: Hal Mohr

Música: Ernie Erdman, James V. Monaco, Louis Silvers, Irving Berlin

Elenco: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer, Otto Lederer, Bobby Gordon, Richard Tucker, Cantor Joseff Rosenblatt

Oscar: Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth (prêmio especial pelo pioneirismo no cinema falado)

Indicação ao Oscar: Alfred A. Cohn (roteiro)



NAPOLEÃO (1927) (NAPOLEON)

Contendo 222 minutos na sua versão mais longa, a cinebiografia de 1927 de Abel Gance é um épico de escalas que satisfariam seu protagonista. Embora acompanhe Bonaparte desde seu tempo de estudante em 1780 – comandando guerras de bolas de neve – até a triunfante campanha italiana de 1796, para os padrões contemporâneos o filme carece de profundidade. Para Gance, Napoleão (interpretado por Albert Dieudonné, que faz jus ao nome) era um “homem guiado pelo destino”, não pela psicologia. Sua veneração ao imperador francês tem algo em comum com *Alexandre Nevski* (1938), de Sergei Eisenstein, sendo ambos empolgantes exemplos de cinema a serviço da propaganda nacionalista.

Se Gance é mais um inovador do que um artista, o fato de *Napoleão* ainda transbordar de energia e inventividade até hoje serve de medida para o seu brilhantismo. Nenhum de seus contemporâneos – nem mesmo Murnau – usou a câmera de forma tão inspirada. Gance não via problemas em amarrar cinegrafistas a cavalos; chegou até a montar uma câmera numa guilhotina. Em outra sequência brilhante, ele captura o espírito revolucionário de uma vibrante (e muda) execução da “Marselhesa” fazendo a câmera balançar sobre o cenário como se estivesse em um trapézio. Seu mais espetacular engenho, no entanto, é a “Polivisão”, um efeito de tela dividida que necessitava de três projetores para criar um tríptico – quase três décadas antes do advento do Cinerama. **TCH**

O CAÇULA (1927) (THE KID BROTHER)

Harold Lloyd é considerado por muitos o “terceiro gênio” da comédia muda americana e era comum seus filmes da década de 20 alcançarem um sucesso de público consideravelmente maior do que os de Buster Keaton e até os de Charlie Chaplin. Geralmente associada ao *Zeitgeist* da Era do Jazz, a persona cinematográfica de Lloyd costuma ser reconhecida por seu otimismo eficiente e “frenético”, e seus filmes se destacam pelas proezas acrobáticas audaciosas e muitas vezes arriscadas. Em muitos deles, as maravilhas da modernidade e a personificação delas na própria cidade são questões fundamentais. O *Caçula*, segundo longa de Lloyd para a Paramount, é considerado o melhor e mais completo filme do comediante. Em muitos aspectos, ele dá as costas aos anos 20, de certa forma retornando ao “idílio” rural de *Grandma's Boy*.

As duas sequências mais impressionantes do filme são uma espécie de ensaio em contrastes, ilustrando a combinação de um atletismo delicado com outro um pouco mais bruto que marca a melhor obra de Lloyd. Na primeira sequência, vemos Lloyd escalando uma árvore alta para conseguir observar um pouco mais a mulher que acabara de conhecer (e pela qual se apaixonara). Essa sequência ilustra a meticulosidade e ousadia técnica do cinema de Lloyd – um elevador foi construído para acomodar a câmera que sobe – e a maneira como esses aspectos estão intrinsecamente ligados ao personagem e à situação (o que demonstra também o uso magistral que Lloyd faz dos objetos cênicos). A longa segunda sequência, que mostra uma briga entre Lloyd e seu principal antagonista, é notável por sua ferocidade ininterrupta e encenação rigorosa. Ambas as sequências mostram o personagem de Lloyd superando suas aparentes limitações, indo além das aparências e fazendo aquela habitual passagem de queridinho da mamãe para triunfante americano “comum”. **AD**

**França/ Itália / Alemanha/ Espanha/
Suécia/ Checoslováquia** (Gance, Soc.
Générale) 222 min. (original) Mudo
P&B (partes coloridas)

Direção: Abel Gance

Produção: Robert A. Harris

Roteiro: Abel Gance

Fotografia: Jules Krueger,
Joseph-Louis Mundwiller, Torpkoff

Música: Arthur Honegger

Elenco: Albert Dieudonné, Vladimir
Roudenko, Edmond Van Daële,
Alexandre Koubitzky, Antonin
Artaud, Abel Gance, Gina Manès,
Suzanne Blanchetti, Marguerite
Gance, Yvette Dieudonné, Philippe
Hériat, Pierre Batcheff, Eugénie
Buffet, Acho Chakoutouny, Nicolas
Kolline

EUA (Paramount, Harold Lloyd)
84 min. Mudo P&B

Direção: J. A. Howe, Ted Wilde

Produção: Jesse L. Lasky, Harold
Lloyd, Adolph Zukor

Roteiro: Thomas J. Crizer, Howard J.
Green, John Grey, Lex Neal, Ted Wilde

Fotografia: Walter Lundin

Elenco: Harold Lloyd, Jobyna Ralston,
Walter James, Leo Willis, Olin Francis,
Constantine Romanoff, Eddie Boland,
Frank Lanning, Ralph Yearsley



A TURBA (1928) (THE CROWD)

EUA (MGM) 104 min. Mudo P&B

Direção: King Vidor

Produção: Irving Thalberg

Roteiro: King Vidor, John V. A. Weaver

Fotografia: Henry Sharp

Elenco: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark, Daniel G. Tomlinson, Dell Henderson, Lucy Beaumont, Freddie Burke, Frederick, Alice Mildred Puter

Indicação ao Oscar: Irving Thalberg (melhor filme – produção artística e notável), King Vidor (direção)

“Você tem que ser bom naquela cidade se quiser vencer a multidão.” É o que diz o jovem John quando vê pela primeira vez a cidade de Nova York, a empolgante metrópole na qual ele tem certeza de que seus talentos o farão se destacar da massa.

As coisas não saem como planeja o herói de *A turba*, que, na verdade, não deveria ser chamado de herói, uma vez que a intenção do diretor King Vidor era retratar um homem tão comum que poderia ter sido retirado a esmo da turba urbana do título. Ele começa a história como um recém-nascido como qualquer outro e termina como um burguês nova-iorquino como qualquer outro. Nesse meio-tempo, passa por experiências tão enfadonhas que somente um estúdio tão ousado quanto a MGM sob o regime de Irving G. Thalberg poderia ter considerado o material digno de um drama hollywoodiano.

Tampouco teria sido considerado dessa forma se Vidor não tivesse dado a ele um tratamento tão extraordinariamente imaginativo. Desde a cena estilizada em que John recebe a notícia da morte prematura de seu pai – filmada em uma escadaria com uma perspectiva forçada, emprestada do cinema expressionista alemão – até o plano final de John e sua mulher Mary, os protagonistas de nome genérico deste filme de título genérico vão sendo engolidos por uma multidão de fãs de cinema que espelha a condição de gado deles e, de forma certeira e implacável, a nossa própria.

Vidor estava em alta em Hollywood quando produziu *A turba*, recém-saído do sucesso do seu épico sobre a Primeira Guerra Mundial, *O grande desfile*. Para o papel de Mary, ele escolheu a atraente estrela Eleanor Boardman, que calhava ser sua esposa; porém, para o papel de John, arriscou-se com o pouco experimentado James Murray, cuja carreira errática terminou em suicídio menos de uma década depois.

Embora ambos estejam brilhantes, Murray se destaca sob a direção experiente de Vidor; prova disso é a sequência em que uma tragédia inimaginável atinge o casal diante de seus olhos horrorizados, unindo atuações inspiradas com edição frenética e um trabalho de câmera absolutamente perfeito para criar um dos momentos mais inesquecíveis da história do cinema mudo. Essa é uma cena que se destaca enormemente da multidão em um filme que faz o mesmo do começo ao fim. **DS**



DOCAS DE NOVA YORK (1928) (THE DOCKS OF NEW YORK)

O ano de 1928, o último do reinado do cinema mudo, produziu algumas de suas maiores obras-primas, marcando a maturação final de uma forma que logo estaria extinta: *O homem das novidades*, *A turba*, *O anjo das ruas*, *Marcha nupcial*, *Vento e areia*. Como esses, *Docas de Nova York*, de Josef von Sternberg, é um filme perfeito em sua economia e refinamento. O enredo é mínimo e os personagens, poucos, deixando mais espaço para que se desenvolvam ao máximo a atmosfera e o gestual.

Os personagens de *Docas de Nova York* parecem ter saído do naturalismo fatalista de uma peça de Eugene O'Neill para a paisagem arquetípica de um conto de fadas: uma mistura de *Anna Christie* e *O macaco com a bela e a fera*. O romance da zona portuária de Sternberg é dividido em duas partes: noite e manhã. A noite é uma resplandecente zona sombria composta de névoa, fumaça, poças de luz e reflexos tremeluzentes. Nesse reino encantado, o corpulento foguista Bill (George Bancroft) fisga Mae (Betty Compson), uma pedinte suicida, em meio a uma bebedeira. O casal acaba em um saloon agitado onde, no calor do momento, fazem a promessa de se casarem, o que pode ser sério ou apenas pretexto para sexo casual. A luz fria e límpida da manhã traz consigo desamparo, desilusão e arrependimento, enquanto Bill abandona o barco e retorna para ser punido por ter roubado um vestido de Mae.

O comedimento e a precisão das interpretações – a indiferença contida de Bancroft, a deliberada graciosidade com que move seu corpanzil e a lânguida prostração de Compson, aliada ao delicado equilíbrio entre mágoa e esperança em seus olhos sempre voltados para cima – sustentam um véu constantemente oscilante de especulação a respeito das idéias e sentimentos dos personagens principais. Até que ponto Bill e Mae estão blefando um para o outro, são mutuamente enganados e estão enganando a si mesmos? Sternberg, todos concordam (inclusive ele próprio), era o mais frio dos diretores, contudo criou muitos dos mais tocantes testemunhos do cinema de que o amor faz de todos nós tolos. *Docas de Nova York* é um deles, e a reticência autodepreciativa com que ele revela as tolices do coração o torna ainda mais convincente. **MR**

EUA (Famous Players-Lasky, Paramount) Mudo P&B

Direção: Josef von Sternberg

Produção: J. G. Bachmann

Roteiro: Jules Furthman, baseado no conto *The Dock Wallaper*, de John Monk Saunders

Fotografia: Harold Rosson

Elenco: George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clyde Cook, Mitchell Lewis, Gustav von Seyffertitz, Guy Oliver, May Foster, Lillian Worth





UM CÃO ANDALUZ (1928) (UM CHIEN ANDALOU)

A estreia na direção de Luis Buñuel, em colaboração com o artista Salvador Dalí, está gravada em nossa mente por causa de uma imagem: uma navalha cortando um globo ocular. O que é isso: tática de choque, símbolo de uma "visão" modernista, hostilidade masculina contra as mulheres? Para Jean Vigo – que aclamou *Um cão andaluz* por sua "consciência social" –, a montagem associativa de Buñuel levantou uma questão filosófica: "Essa imagem é mais pavorosa do que o espetáculo de uma nuvem tapando uma lua cheia?" Uma coisa é certa: a imagem engendra uma clássica parábola surrealista sobre Eros, sempre negado e frustrado pelas instituições e costumes.

Muitas vezes, por conta de sua grande influência sobre os videocliques de rock, *Um cão andaluz* foi e continua sendo reciclado e reduzido a uma coleção de imagens desconexas, impactantes e incongruentes: um cavalo morto em um piano, formigas saindo da mão de alguém. Porém essa abordagem ignora o que dá à obra sua força coesiva: o fato de que, em muitos aspectos, Buñuel respeita escrupulosamente certas convenções da continuidade clássica e encadeamento de imagens, criando uma atmosfera narrativa sólida e inquietante entre esses fragmentos do inconsciente. Trata-se de uma dialética entre racionalidade superficial e as forças profundas e revoltas do Id que Buñuel continuaria explorando até o fim de sua carreira. **AM**

França 16 min. Mudo P&B

Direção: Luis Buñuel

Produção: Luis Buñuel

Roteiro: Luis Buñuel, Salvador Dalí

Fotografia: Albert Duverger

Elenco: Pierre Batcheff, Simone

Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí



A PAIXÃO DE JOANA D'ARC (1928) (LA PASSION DE JEANNE D'ARC)

A obra-prima de 1928 de Carl Dreyer – seu último filme mudo e o melhor filme sobre Joana d'Arc – lhe deu fama mundial, embora, como muitos de seus trabalhos posteriores, fosse estritamente um succès d'estime e tenha tido um desempenho de bilheteria fraco. Uma cópia da versão original – perdida há meio século – foi redescoberta em um hospício norueguês na década de 1980. Outras cópias foram destruídas quando o depósito em que estavam guardadas pegou fogo e as duas versões que circularam subsequentemente consistiam em sobras.

Todos os filmes de Dreyer são baseados em obras de ficção ou peças, com exceção de *A paixão de Joana d'Arc*, que foi baseado essencialmente nas transcrições oficiais das atas do julgamento de Joana. Ele foi realizado apenas oito anos depois de Joana ser canonizada na França e 10 anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, dois fatos cruciais para a interpretação de Dreyer. Os capacetes utilizados pelos ocupantes ingleses em 1431 lembram os da guerra recente e os espectadores de 1928 viram o filme como um "documentário" histórico, à semelhança dos posteriores filmes de Peter Watkins.

Joana é interpretada por Renée Falconetti, uma atriz de teatro descoberta por Dreyer em uma comédia de boulevard, que, seguindo seus conselhos, fez o papel sem maquiagem. Ela e seus interlocutores são filmados quase que exclusivamente em closes. Embora sua interpretação seja uma das mais determinantes da história do cinema, ela não fez nenhum outro filme. Antonin Artaud também aparece em seu mais memorável papel, como o compreensivo irmão Jean Massieu.

A abordagem radical de Dreyer na construção do espaço e a intensidade lenta de seu estilo de câmera móvel tornam este filme "difícil" no sentido de que, como todos os grandes filmes, ele reinventa o mundo desde seus alicerces. *A paixão de Joana d'Arc* é também doloroso, como o são todas as tragédias de Dreyer, mas ele continuará vivendo muito tempo depois que a maioria dos filmes comerciais tiverem se apagado de nossa memória. **JRos**

França (Société générale) 110 min.
Mudo P&B

Direção: Carl Theodor Dreyer

Roteiro: Joseph Delteil,
Carl Theodore Dreyer

Fotografia: Rudolph Maté

Elenco: Renée Falconetti, Eugene Silvain, André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Michel Simon, Jean d'Yd, Louis Ravet, Armand Lurville, Jacques Arna, Alexandre Mihalesco, Leon Larive



EUA (Buster Keaton) 71 min.
Mudo P&B

Direção: Charles Reisner,
Buster Keaton

Produção: Joseph M. Schenck

Fotografia: Bert Haines, Devereaux
Jennings

Elenco: Buster Keaton, Tom McGuire,
Ernest Torrence, Tom Lewis,
Marion Byron

CAPITÃO BILL JR. (1928) **(STEAMBOAT BILL, JR.)**

Mais até do que o formalmente experimental *Sherlock Jr.* (1924), este filme, juntamente com *Nossa hospitalidade* (1923) e *A general* (1927), revela, além do considerável talento de Keaton como comediante, seu grau de excelência como diretor. Em *Capitão Bill Jr.*, o quase sempre discreto porém sempre exímio posicionamento da câmera desenvolve no espectador uma verdadeira simpatia pela cidadezinha às margens do Mississippi em que Buster, um vigarista da cidade grande formado na universidade, aparece para visitar seu pai, que é dono de um barco a vapor e está sendo perseguido. O pai, que faz o tipo machão, se desaponta com o jeito um tanto afetado do filho e fica menos feliz ainda quando o garoto se apaixona pela filha de um rival poderoso determinado a tirar Bill pai das águas.

Nem é preciso dizer que Buster acaba por provar seu valor enquanto o tufão do clímax destrói a cidade em uma longa sequência de acrobacias virtuosas, ação meticulosamente encenada e um suspense de ritmo soberbo, porém não antes de fazer muita graça da noção do que é aceitável ou inaceitável no comportamento masculino. Uma cena em especial, em que pai e filho vão comprar chapéus (bem de frente para a câmera, como se ela fosse um espelho), é não só hilária, como um primoroso exemplo da consciência muito “moderna” e bem-humorada de Keaton da sua persona cômica. Mágico. **GA**

URSS (Mezhrabpomfilm) 93 min.
Mudo P&B

Direção: Vsevolod Pudovkin

Roteiro: Osip Brik, I. Novokshenov

Fotografia: Anatoli Golovnya

Elenco: Valéry Inkijlnoff, I. Dedintsev,
Aleksandr Chistyakov, Viktor Tsoppl,
I. Ivanov, V. Pro, Boris Barnet,
K. Gurnyak, I. Inkishanov,
L. Belinskaya, Anel Sudakevich

TEMPESTADE SOBRE A ÁSIA (1928) **(POTOMOK CHINGIS-KHANA)**

Um mês depois de concluir *O fim de São Petersburgo*, Vsevolod Pudovkin já trabalhava nesta fábula épica, aparentemente inspirada tanto pela história original de um pastor que se torna um grande líder quanto pela possibilidade de filmar em território virgem, a exótica Mongólia Exterior. Valéry Inkijlnoff, colega de Pudovkin na Escola Estatal de Cinema, interpreta o herói sem nome, um mongol que aprende a desconfiar dos capitalistas quando um mercador de peles ocidental rouba dele uma rara pele de raposa prateada. O ano é 1918, e a Mongólia se une aos socialistas contra o exército de ocupação britânico. Capturado, ele é condenado ao paredão (por reconhecer a palavra Moscou), porém sua vida é salva quando um antigo talismã é encontrado em sua posse, um documento que identifica o portador como descendente direto de Gengis Khan. Os ingleses o declaram rei de fachada, mas ele escapa para conduzir seu povo a uma fantástica vitória.

Uma curiosa mistura de empolgante aventura cinematográfica, propaganda socialista soviética e documentário etnográfico, *Tempestade sobre a Ásia* nunca deixa de divertir. Ele se destaca pelo senso de composição épica de Pudovkin, que fica claro na cena da coluna de cavalaria preenchendo o horizonte em forma de leque e em algumas impactantes seqüências de montagem de inspiração cubista – assim como pela sua sátira irônica dos rituais budistas e da traição ocidental da fé. **TCh**

CHANTAGEM E CONFISSÃO (1929) (BLACKMAIL)

Embora Alfred Hitchcock tenha apresentado muitos dos temas aos quais retornaria no decorrer de sua carreira e se afirmado como mestre do gênero suspense com o mudo *O pensionista* (1927), foi este filme de 1929 que selou sua reputação e o encaminhou para uma brilhante carreira cinematográfica. *Chantagem e confissão* entrou em produção como um filme mudo, mas foi reformulado no meio das filmagens para se tornar o primeiro filme todo falado da Inglaterra; essa decisão demonstra tanto o grau de ambição de Hitchcock, mesmo nesse estágio da sua carreira, quanto como seu talento era óbvio o suficiente para que os produtores, donos do dinheiro, arcassem com as inovações técnicas. Um dos maiores truques de Hitchcock foi ser ao mesmo tempo de vanguarda e comercial: aqui ele usa tecnologias recém-desenvolvidas, que muitos ainda suspeitavam não ter futuro, a serviço de um melodrama que, apesar da densidade psicológica, consegue ser vibrante (e divertido).

Alice White (Anny Ondra) briga com Frank (John Longden), seu namorado policial, e acompanha por impulso um libidinoso artista (Cyril Ritchard) até seu flat. Quando o canalha tenta estuprá-la, ela se defende esfaqueando-o e foge. No entanto, uma conversa à mesa do café da manhã com sua família a faz se lembrar do trauma à medida que a palavra "faca" a apunhala sem parar e a visão de uma faca de pão quase a leva a uma crise histérica. Enquanto a maioria dos cineastas que passavam para os filmes falados se esforçava para que cada linha de diálogo fosse gravada como se para uma aula de elocução, Hitchcock brinca com a trilha sonora nessa cena, de modo que a maior parte da conversa se torna uma falação incompreensível – o que realça ainda mais a palavra-chave que soa clara aos ouvidos. Esse talvez seja o momento em que os filmes falados pararam de simplesmente falar e cantar e o verdadeiro potencial do som como acréscimo ao arsenal do diretor ficou claro.

Tendo nas mãos uma atriz tcheca já escalada cujo inglês era deficiente, Hitchcock também experimentou com a dublagem, fazendo Joan Barry ler os diálogos por trás das câmeras enquanto Ondra fazia a mímica com a boca, um recurso incomum (e raras vezes repetido) que permite uma bem-sucedida síntese de interpretação. A sedutora presença de Ondra, uma das primeiras lours atormentadas de Hitchcock, impressiona com seu frescor e consegue tornar cativante sua inocente assassina, enquanto o verme que a chantageia é retratado como um verdadeiro vilão. KN

Inglaterra (BIP, Gainsborough)

96 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Alfred Hitchcock

Produção: John Maxwell

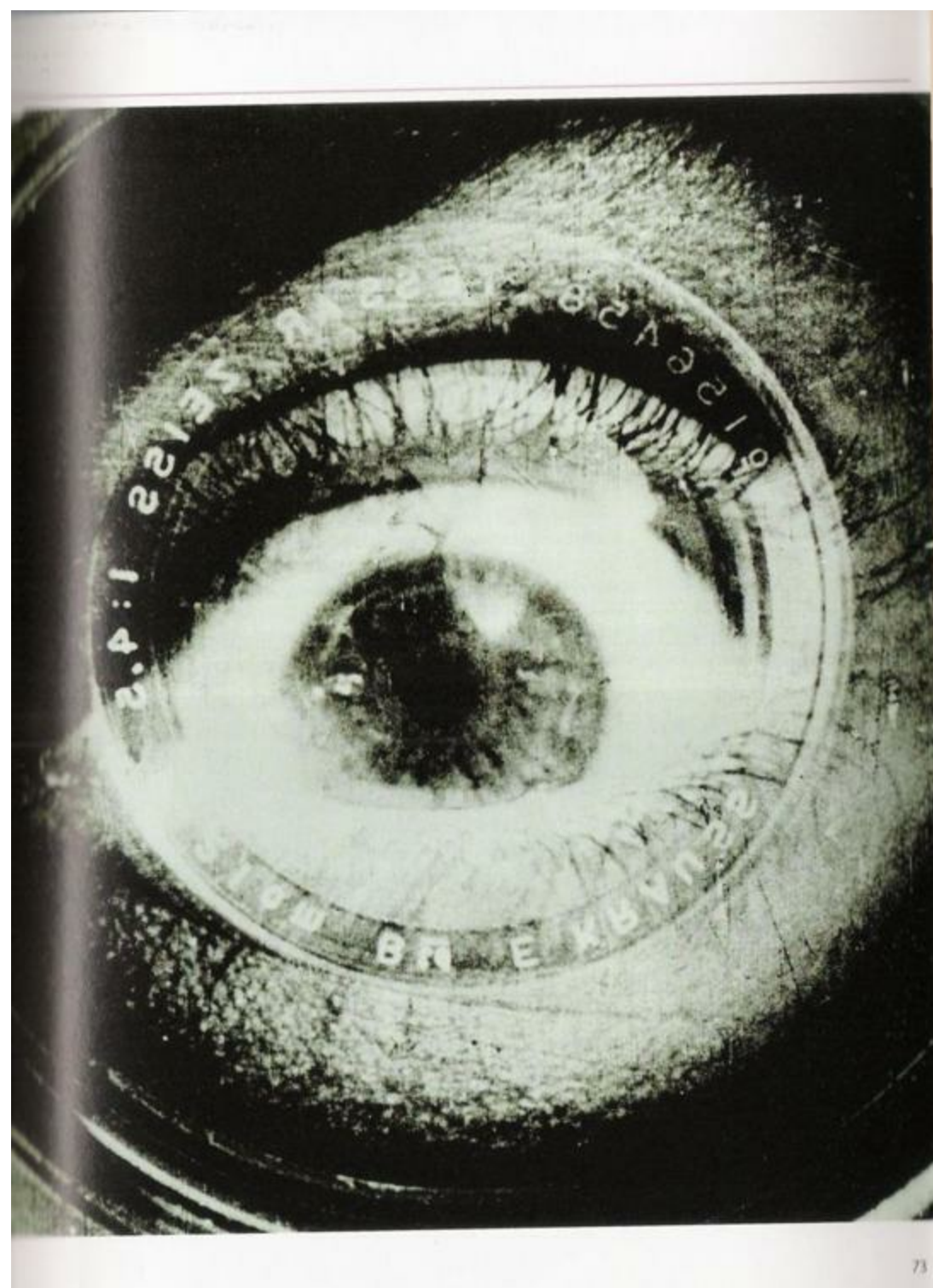
Roteiro: Alfred Hitchcock, baseado na peça de Charles Bennett

Fotografia: Jack E. Cox

Música: James Campbell, Reg Connelly

Elenco: Anny Ondra, Sara Allgood, Charles Paton, John Longden, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Hannah Jones, Harvey Braban, ex-detetive Sergeant Bishop





URSS (Wufku) 80 min. Mudo P&B

Direção: Dziga Vertov

Roteiro: Dziga Vertov

Fotografia: Dziga Vertov

UM HOMEM COM UMA CÂMERA (1929) (CHELOVEK'S KINOAPPARATOM)

Dziga Vertov (Denis Kaufman) começou sua carreira com cinejornais, filmando o Exército Vermelho durante a Guerra Civil Russa (1918-1921) e exibindo o material para platéias de vilarejos e cidades que embarcavam nos "agit-trains", trens equipados para exibição de filmes e peças teatrais. A experiência ajuda Vertov a formular suas idéias sobre cinema, idéias compartilhadas por um grupo de jovens cineastas afins que se intitulavam Kino-glaz (Cine-olho). Os princípios do grupo – a "honestidade" do documentário se comparado a filmes de ficção, a "perfeição" do olho cinematográfico se comparado ao olho humano – permeiam o filme mais extraordinário de Vertov, o fascinante *Um homem com uma câmera*.

Aqui, Vertov combina uma política radical com uma estética revolucionária criando um efeito exultante e até vertiginoso. Os dois componentes da produção cinematográfica – câmera e montagem – funcionam como parceiros equivalentes (e dotados de gênero). O cinegrafista do sexo masculino de Vertov (seu irmão Mikhail Kaufman) filma um dia na vida da cidade moderna – o que Vertov chamava de "a vida pega desprevenida" – enquanto sua montadora do sexo feminino (sua esposa Elizaveta Svilova) corta e emenda as imagens, reformulando assim essa vida. Como resultado, Vertov explora todos os recursos disponíveis de filmagem e edição – câmera lenta, animação, imagens múltiplas, tela dividida, zoom in e zoom out, foco embaçado e imagens congeladas – criando, ao mesmo tempo, um manual de técnicas cinematográficas e uma ode ao novo Estado soviético.

A câmera começa a rodar enquanto a cidade vai acordando aos poucos, seus ônibus e bondes saindo das garagens e as ruas vazias se enchendo gradualmente, e prossegue acompanhando os habitantes da cidade (quase sempre Moscou, embora boa parte do material tenha sido filmado em Kiev, Yalta e Odessa) em suas rotinas de trabalho e lazer. Esse dia condensa todas as etapas da vida, enquanto a câmera espia entre as pernas de uma mulher para ver um bebê nascer, observa crianças hipnotizadas por um mágico de rua e segue uma ambulância com a vítima de um acidente a bordo. Novos rituais substituem os antigos à medida que casais se casam, se separam e se divorciam em um cartório em vez de na igreja.

Vertov dá forma visual aos preceitos de Marx em uma montagem formidável que acompanha a passagem do trabalho manual para o mecanizado (mulheres progridem da costura à mão para a costura à máquina, do ábaco para a máquina registradora) e que enaltece a rapidez, a eficiência e até a alegria do trabalho numa linha de montagem. Trabalhadores usam seu recém-conquistado lazer para se socializar em clubes e bares mantidos pelo Estado, tocar música e jogar xadrez, nadar e tomar banho de sol, praticar salto com vara ou jogar futebol. As "pessoas comuns" de Moscou tornam-se astros de suas próprias vidas ao se verem na tela. Quando Vertov dá um explosivo adeus ao velho dividindo o Teatro Bolshoi em dois, sua defesa do potencial revolucionário do cinema já está feita.

Vertov acabou não conseguindo se adaptar ao realismo socialista e sua carreira entrou em declínio. Em *Um homem com uma câmera*, no entanto, ele alcançou seu objetivo: uma forma narrativa não linear de cinema e um glorioso tributo a todo o potencial da arte cinematográfica. **JW**



Alemanha (Nero-Film) 97 min.
Mudo P&B

Direção: Georg Wilhelm Pabst

Produção: Seymour Nebenzal

Roteiro: Joseph Fleisler, Georg Wilhelm Pabst, baseado nas peças *Erdeist* e *Die Büchse der Pandora*, de Frank Wedekind

Fotografia: Günther Krampf

Elenco: Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer, Carl Goetz, Krafft-Raschig, Alice Roberts, Gustav Diessl

A CAIXA DE PANDORA (1929) (DIE BÜCHSE DER PANDORA)

A fama de *A caixa de Pandora*, obra-prima atemporal de G. W. Pabst, adaptada das "peças de Lulu" de Frank Wedekind, se deve à sua criação de um personagem arquetípico a partir de Lulu (Louise Brooks), uma inocente sedutora cuja escancarada sexualidade acaba arruinando a vida de todos à sua volta. Embora Pabst tenha sido criticado à época por escalar uma estrangeira para um papel que era considerado emblematicamente alemão, o principal motivo de o filme ser lembrado é a interpretação da estrela americana Louise Brooks. Dona de uma presença tão poderosa e erótica que a impediu de fazer a transição de suas melindrosas mudas para os papéis falados que merecia em uma Hollywood dominada por Shirley Temple, Brooks é a vampe definitiva, com seu corte de cabelo curtinho de franja reta que é conhecido até hoje como "Lulu".

Apresentada em "atos", a história começa com Lulu em uma sala de estar burguesa de Berlim, onde ela é a adorada amante de Peter Schön (Fritz Kortner), um editor de jornal viúvo, e flerta com Alwa (Francis Lederer), o filho adulto do seu amante, e até com o cafetão Schigolch (Carl Goetz), com aparência de ígnoto e que pode ser tanto seu pai como seu primeiro caso amoroso. Lulu parece ser entregue ao dono de um cabaré (Krafft-Raschig), no entanto, ao se sentir provocada quando Schön diz ao filho que "não se deve casar" com uma mulher do seu tipo, ela arma um incidente no camarim da casa de espetáculos, fazendo com que o editor rompa sua relação com a noiva e se case com ela, embora Schön saiba que isso o levará à ruína.

Apesar das suspeitas de que seu marido tenha cometido suicídio, Lulu acaba sendo condenada por seu assassinato. Fugindo com Alwa, Schigolch e sua admiradora lésbica,



a condessa Geschwitz (Alice Roberts), ela chega a um barco no rio Sena – um antro de jogo e ópio onde ela é quase vendida para um bordel egípcio e surpreende Alwa a traindo de forma humilhante – e finalmente a uma Londres natalina, onde é perseguida por Jack, o Estripador (Gustav Diessl). Pabst cerca Brooks de impressionantes coadjuvantes e cenários fabulosos (o espetáculo no abarrotado camarim do cabaré ofusca tudo o que acontece no palco), porém é a personalidade vibrante, erótica, assustadora e comovente da atriz que gera identificação com o espectador moderno. A mistura de imagem e atitude de Brooks possui tanta força e frescor que ela faz Madonna parecer Phyllis Diller. Seu estilo de atuação impressiona pela ausência de maneirismo para a era muda, dispensando os recursos da mímica e da maquiagem expressionista. Seu desempenho é também de uma extraordinária honestidade: já que nunca apela para a pieguice, o espectador é forçado a reconhecer, mesmo sob seu feitiço, quão destrutiva é Lulu.

Embora as peças originais se passem em 1888, o ano dos crimes do Estripador, Pabst imagina um cenário fantástico, porém contemporâneo, que parece começar na modernidade da Berlim da década de 20 e então voltar no tempo a uma Londres nebulosa para uma cena de assassinato que é o primeiro grande insight do cinema no que diz respeito à mentalidade de um serial killer. Lulu, que se torna prostituta para que Schigolch possa ter um último pudim de Natal, encanta o titubeante Jack, que joga de lado sua faca e faz um esforço sincero para não matar novamente, mas é vencido pelo seu impulso assassino. KN





Alemanha (Universum Film A.G.-UFA)

99 min. P&B

Idioma: alemão/ inglês

Direção: Josef von Sternberg

Produção: Erich Pommer

Roteiro: Carl Zuckmayer, baseado no livro *Professor Unrat*, de Heinrich Mann

Música: Frederick Hollander

Fotografia: Günther Rittau

Elenco: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers, Reinhold Bernt, Eduard von Winterstein, Hans Roth, Rolf Müller, Roland Varno, Carl Balhaus, Robert Klein-Lörk, Charles Puffy, Wilhelm Diegelmann, Gerhard Bienert

O ANJO AZUL (1930) (DER BLAUE ENGEL)

É muito apropriado que o filme que levou Marlene Dietrich ao estrelato (embora estivesse longe de ser seu primeiro papel) comece com uma mulher limpando um vidro que exibe um pôster de Lola e se comparando a essa imagem idealizada. Nessa equação, a realidade sem glamour das ruas (ou, mais tarde, dos palcos) vale mais na mente do diretor Josef von Sternberg do que o ideal ilusório, o que determina a lógica impiedosa de *O anjo azul*.

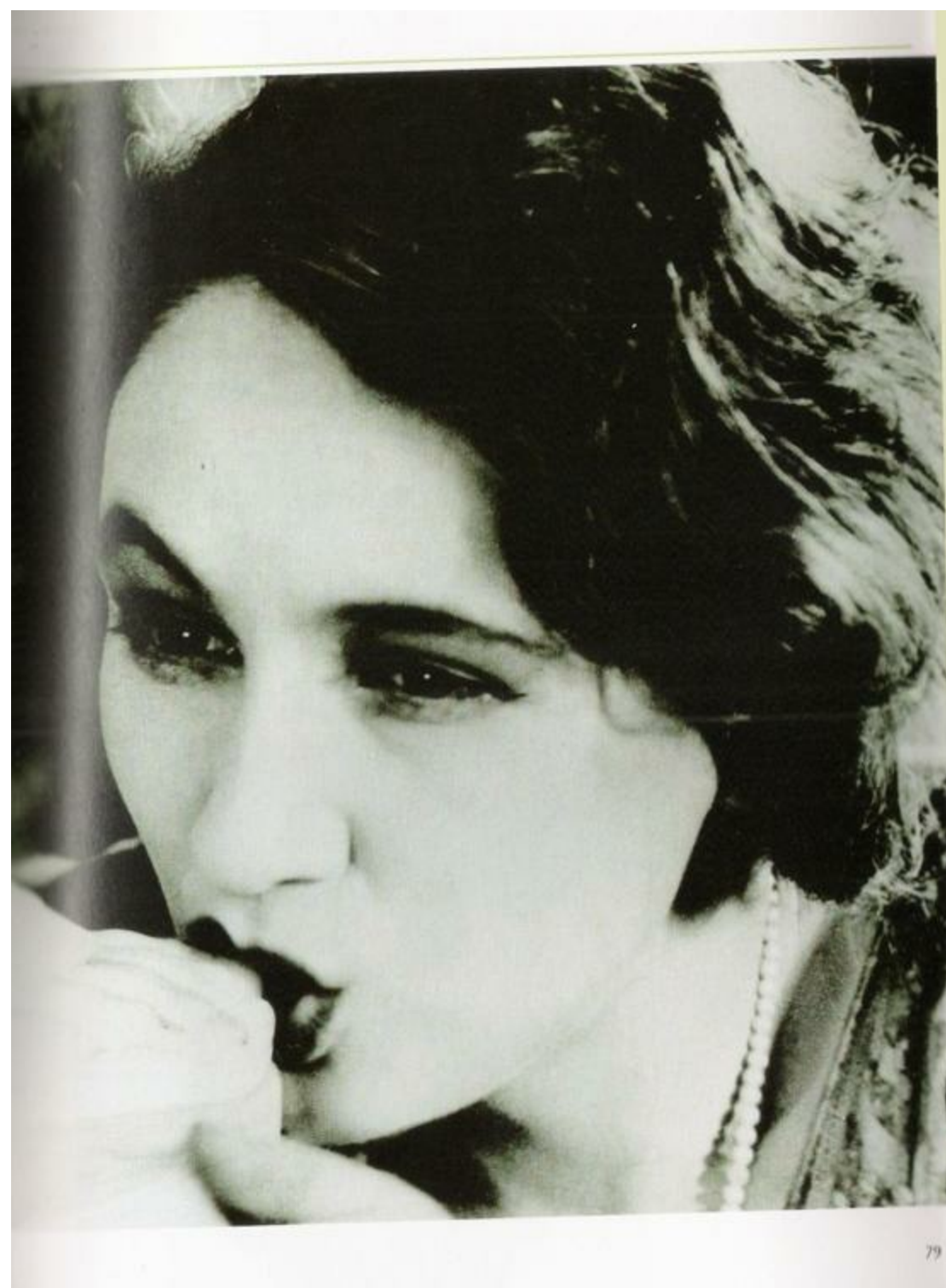
Os filmes que Sternberg faria posteriormente com Dietrich em Hollywood são espetáculos exuberantes, barrocos e muitas vezes burlescos. *O anjo azul* – filmado simultaneamente em versões em língua inglesa e alemã um pouco diferentes entre si – mostra o diretor ainda em sua fase expressionista, tecendo um estilo sombrio e pesado para enfatizar o poderoso histrionismo de Emil Jannings. Jannings faz o papel de Immanuel Rath, um respeitado professor que cai nos encantos de Lola depois que vai ao antro de perversão conhecido como “O anjo azul” para investigar a obsessão de seus alunos homens.

Baseada no romance de Heinrich Mann, esta é uma história sobre a decadência,

sobre o “movimento descendente”. No decorrer dela, Rath será reduzido a um palhaço quase inumano – espelhando o palhaço que aparece antes no papel de um dos vários duplos irônicos do malfadado herói. Sternberg frisa, com um rigor exemplar e sistemático, a verticalidade das relações de espaço no filme: Rath está sempre em uma posição mais baixa, erguendo os olhos para a imagem de Lola (como quando ela joga sua calcinha em cima da cabeça dele), a não ser quando – numa paródia da sua posição autoritária – é bajulado pelo sinistro diretor do teatro.

Lola é uma *femme fatale* clássica, uma vez que seduz os homens e os dispensa quando se cansa deles – e, nesse meio-tempo, gosta de tratá-los como escravos. Ainda assim, existe por um tempo um lado terno e leal no relacionamento dela com Rath; quando ela reprisa a famosa “Falling in Love Again”, quase conseguimos admitir a aceitação passiva do seu destino errante e romântico (“Eu sei que a culpa não é minha”). **AM**





França (Corinth) 60 min. P&B.

Idioma: francês

Direção: Luis Buñuel

Produção: Visconde de Noailles

Fotografia: Albert Duverger

Roteiro: Luis Buñuel, Salvador Dalí

Música: George Van Parys

Elenco: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque, Max Ernst, Josep Llorens Artigas, Lionel Salem, Germaine Noizet, Duchange, Bonaventura Ibáñez

A IDADE DO OURO (1930) (L'ÂGE D'OR)

Em 1928, dois jovens espanhóis em Paris – Luis Buñuel, de 28 anos, e Salvador Dalí, de 24 – conceberam um autêntico curta-metragem surrealista, *Um cão andaluz*. Rodado em duas semanas, o filme chocou, impressionou e encantou a intelligentsia; além de encorajar o visconde de Noailles a financiar um longa-metragem. Dalí, no entanto, logo abandonou o projeto (embora seu nome permaneça nos créditos) e o filme resultante, *A Idade do ouro*, deve ser considerado como apenas de Buñuel. Nas palavras do próprio diretor: “O instinto sexual e a sensação da morte dão substância ao filme, é um filme romântico encenado em um perfeito frenesi surrealista.”

A Idade do ouro é impulsionado pela noção surrealista de *l'amour fou* e – negando de certa forma os preceitos do movimento – sua história se desenrola episodicamente. Ela começa com um documentário sobre escorpiões (na verdade, um filme de 1912 ao qual Buñuel acrescentou comentários científicos). Um grupo de bandidos famintos sai aos trancos de uma cabana enquanto quatro bispos fazem estranhos rituais na praia. Barcos trazem uma multidão de distintos cavalheiros evidentemente para honrar a memória do bispo, mas o cerimonial é interrompido pelos gritos de um homem e uma mulher fazendo sexo. O homem é preso e arrastado pelas ruas. As seqüências seguintes se passam na casa da mulher e em uma elegante festa dentro de uma vila, onde eles voltam a se amar, mas são interrompidos de várias maneiras. Cenas de um frenesi surrealista conduzem à seqüência final à medida que os libertinos de Sade abandonam suas orgias no Château de Sellini. Seu líder é claramente retratado como Jesus.

Previsivelmente, o filme gerou uma feroz comoção e polêmica entre os surrealistas. Organizações de direita, como a Liga dos Patriotas e a Liga Anti-semita, organizaram passeatas que resultaram em graves danos ao cinema, proibição policial de exibições futuras, além de uma violenta controvérsia política e crítica. Henry Miller escreveu, de forma notável e extensiva, sobre o filme e seu criador: “Ou você é como o resto da humanidade civilizada ou é orgulhoso e íntegro como Buñuel. E se você é orgulhoso e íntegro, então, é um anarquista e atira bombas.”

Seguindo os dogmas surrealistas de “não fazer arte”, Buñuel exigiu do seu talentoso cinegrafista Albert Duverger um visual comum, iluminado com simplicidade. Também rejeitou o pedido de Noailles de que a música fosse composta por Stravinsky, usando, em vez disso, justaposições maliciosas de suas imagens escabrosas, sinfonias românticas (Wagner, Schubert, Debussy) e os ríspidos tambores cerimoniais de sua Calanda de origem, na Espanha.

A Idade do ouro nos legou algumas das mais inesquecíveis imagens do cinema: os bispos mumificados; o pintor Max Ernst como um bandido frágil e moribundo; a vaca na cama de uma elegante vila burguesa; Lya Lys chupando o dedão do pé de uma estátua; o rosto ensandecido de Gaston Modot; o angelical Jesus e seus alegremente exaustos seguidores na ponte levadiça do castelo. Este é um filme atemporal, que irá manter seu poder de provocar e chocar no século XXI e além. **DRob**





URSS (Wufku) 75 min. Mudo P&B

Direção: Aleksandr Dovzhenko

Roteiro: Aleksandr Dovzhenko

Fotografia: Daniil Demutsky

Música: Lev Revutsky (versão restaurada)

Elenco: Stepan Shkurat, Semyon Svashenko, Yuliya Solntseva, Yelena Maksimova, Nikolai Nademsky, I. Franko, Arkhip, Pyotr Masokha, V. Mikhajlov, Pavel Petrik, P. Umanets, E. Bondina, L. Lyashenko, M. Matsyutsia, Nikolai Mikhajlov

TERRA (1930) (ZEMLYA)

Terra, de Aleksandr Dovzhenko, pode ser considerado a maior conquista do cinema mudo soviético, que nunca cessa de impressionar. Um modernista que se inspirou profundamente na arte folclórica – assim como seus contemporâneos Marc Chagall e Sholem Aleichem –, Dovzhenko criou uma ode ao início da coletivização na Ucrânia que é uma orgia de imagens delirantes de campos de centeio ao vento, frutas amadurecendo e cavalos em disparada. A chegada do trator é recebida com alegria pelos camponeses, que começam a imaginar uma nova vida para si mesmos, porém os kulaks (proprietários de terras) sobreviventes conspiram para assassinar o jovem líder do comitê do Partido do vilarejo. Sua morte, no entanto, serve apenas para fortalecer o ímpeto dos camponeses. Em um final espetacular, Dovzhenko une os temas do nascimento, morte, colheita, progresso e solidariedade à medida que o morto retorna à terra que tanto amou.

Contudo, nenhum resumo pode fazer justiça à extraordinária sensualidade do filme, uma qualidade não muito bem vista pelos censores soviéticos. Dentre as partes cortadas das versões mais antigas estão uma cena na qual, para simbolizar sua comunhão, os homens do vilarejo urinam no radiador do trator e um plano em que os homens buscam força e conforto ao colocar as mãos dentro das blusas das mulheres que estão ao seu lado. Qualquer pessoa em busca das origens do cinema de Andrei Tarkowsky deve começar com *Terra*. **RP**





ALMA NO LODO (1930) (LITTLE CAESAR)

Os gêneros cinematográficos podem ajudar a entender a história e interpretar períodos distintos. Assim, *Alma no lodo*, de Mervyn LeRoy, foi fundamental para definir o filme de gangster ao mesmo tempo que servia de alegoria para as condições de produção da época, pois foi produzido durante a Depressão. O filme é marcado por uma paranóia generalizada sobre a realização pessoal diante da devastação econômica. A mistura desse tema com o da necessidade de aceitação social do começo da década de 30 mostra que o clássico de LeRoy é muito mais do que a simples soma de suas partes.

Caesar "Rico" Bandello (Edward G. Robinson) é um ladrão pé-de-chinelo que tem um parceiro chamado Joe (Douglas Fairbanks Jr.). Vislumbrando um futuro sem perspectivas, ele se muda para o coração de Chicago, onde Joe se torna um comediante e se apaixona por uma dançarina chamada Olga (Glenda Farrell). Por outro lado, Rico flerta com a "boa-vida" e passa a gostar dela. Dono de uma crueldade psicótica, ele se torna aos poucos o novo chefe do crime antes de finalmente sucumbir a um ego intempestivo e à polícia, que destrói sua organização. Alvejado e morrendo sob um anúncio do espetáculo de Joe e Olga, Rico balbucia algumas palavras finais sobre autodeterminação, frisando que nunca será pego por ter vivido de acordo com suas ambições.

Para as platêias, aquilo que matou Rico era uma referência clara às tensões mundiais da época. Limitado por sua própria estrutura, mas não atenuado pela censura num período anterior ao Código de Produção da PCA, *Alma no lodo* oferece uma visão sarcástica da livre iniciativa levada ao extremo. Se visto sob as lentes da história e sob o foco do lucro ilícito, é a consequência natural do colapso de Wall Street, ele mesmo resultado de regulação precária, especulação maciça e histeria manipulada para beneficiar poucos à custa de muitos.

No afã de conseguir uma fatia maior do bolo, Rico representa o desejo de afirmação e busca o sucesso em um mundo indiferente a todo o resto. Ao mesmo tempo aterrorizando inocentes e devastando a sociedade que deseja controlar, ele acaba jogando sombras homicidas sobre sua necessidade de poder neste filme inspirador do começo da era sonora. **GC-Q**

EUA (First National) 79 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Mervyn LeRoy

Produção: Hal B. Wallis,
Darryl F. Zanuck

Roteiro: Francis Edward Faragoh,
Robert N. Lee, baseado no livro de
W. R. Burnett

Fotografia: Tony Gaudio

Música: Erno Rapee

Elenco: Edward G. Robinson, Douglas
Fairbanks Jr., Glenda Farrell, William
Collier Jr., Sidney Blackmer, Ralph
Ince, Thomas E. Jackson, Stanley
Fields, Maurice Black, George E.
Stone, Armand Kaliz, Nicholas Bela

Indicação ao Oscar: Francis Edward
Faragoh, Robert N. Lee (roteiro)



SEM NOVIDADES NO FRONT (1930) (ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT)

Baseado no livro de Erich Maria Remarque, este clássico antiguerra que resistiu ao tempo (e foi restaurado em 1998) é um divisor de águas por sua representação vívida da tragédia da Primeira Guerra Mundial do ponto de vista de um soldado alemão, por sua inventividade técnica, cenas de batalha espetaculares (na aurora do som nos filmes) e denúncia prevenida do fanatismo nacionalista e militar. Lew Ayres, de apenas 21 anos de idade, se tornou um astro internacional pela maravilhosa naturalidade com que interpreta o estudante ávido para servir sua pátria, porém desiludido pela futilidade e pelo horror da guerra. O plano final – um close da sua mão tentando pegar uma borboleta, estremeando ao som de um tiro e caindo na inércia da morte – é uma imagem de impressionante pungência.

Sem novidades no front foi apenas o terceiro ganhador do Oscar de melhor filme e rendeu ao veterano de guerra Lewis Milestone sua segunda estatueta como diretor. Curiosamente, a censura alemã liberou o filme apesar dos violentos protestos de grupos nazistas. Por uma ironia cruel, a carreira de Ayres foi arruinada depois de ele ser execrado publicamente por se opor à Segunda Guerra Mundial, apesar de servir com heroísmo como médico, em vez de combatente. A refilmagem para tevê de 1979 é forte, embora muito menos notável do que o original. **AE**

EUA (Universal Pictures) 131 min. P&B

Idioma: inglês/ francês

Direção: Lewis Milestone

Produção: Carl Laemmle Jr.

Roteiro: George Abbot, Del Andrews e Maxwell Anderson

Fotografia: Arthur Edson, Karl Freund

Música: David Broekman, Sam Perry, Heinz Roemheld

Elenco: Louis Wolheim, Lew Ayres, John Wray, Arnold Lucy, Ben Alexander, Scott Kolk, Owen Davis Jr., Walter Rogers, William Bakewell, Russell Gleason, Richard Alexander, Harold Goodwin, Slim Summerville, G. Pat Collins, Beryl Mercer

Oscar: Carl Laemmle Jr. (melhor filme), Lewis Milestone (diretor)

Indicação ao Oscar: George Abbot, Maxwell Anderson, Del Andrews (roteiro), Arthur Edson (fotografia)

A NÓS A LIBERDADE (1931) (À NOUS LA LIBERTÉ)

Dois presidiários, Louis (Raymond Cordy) e Emile (Henri Marchand), planejam fugir da prisão. Depois da fuga, Emile é recapturado, mas Louis escapa e ergue um império baseado nos princípios da linha de montagem. Um dia, Emile é solto e vai até a fábrica de Louis. Lá dentro, apaixona-se por uma secretária chamada Jeanne (Rolla France) e pede ajuda ao velho amigo. Seguindo a lógica do "aqui se faz, aqui se paga", Louis passa a correr o risco de descobrir que ele é um fugitivo. Depois disso, os dois homens ganham liberdade duradoura como dois mendigos errantes.

Ao contrário de *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, que a produtora de *A nós a liberdade* mais tarde processaria por plágio, o filme de René Clair é uma exaltação à sociedade industrial. Começando em uma linha de montagem e terminando em uma fábrica mecanizada, o temor muitas vezes associado à modernização está de todo ausente aqui, sendo substituído pelos valores da lealdade e pela comédia de situações.

Curiosamente, muito do humor de *A nós a liberdade* vem de uma cuidadosa manipulação do espaço de ação e do encadeamento de fatos. Primeiro a linha de montagem pára, em seguida um trabalhador esquece qual é o seu lugar, atrapalha um colega, irrita seu chefe, etc. É uma fórmula livre de diálogos e adotada diretamente do cinema mudo como uma forma de transição para os filmes falados. **GC-Q**

França (Sonores Tobis) 104 min. P&B

Idioma: francês

Direção: René Clair

Produção: Frank Clifford

Roteiro: René Clair

Fotografia: Georges Périnal

Música: Georges Auric

Elenco: Raymond Cordy, Henri Marchand, Paul Ollivier, André Michaud, Rolla France, Germaine Aussey, Léon Lorin, William Burke, Vincent Hyspa, Jacques Shelly

O MILHÃO (1931) (LE MILLION)

O milhão, de René Clair, começa em um terraço parisiense. Um casal flerta e cada um entra em seu respectivo apartamento; depois disso a câmera faz um traveling pelo horizonte em um plano-sequência que usa perspectiva forçada, miniaturas e *matte paintings*. Uma sequência tão complexa revela um avançadíssimo estilo cinematográfico, demonstrando também que o filme de Clair não é nenhuma comédia musical descartável.

Um artista pobre chamado Michel (René Lefèvre) deve dinheiro a vários credores. Noivo da Ingênua Beatrice (Annabella), ele a dispensa para ir atrás da vulgar Wanda (Vanda Gréville), mantendo contato com o amigo Prosper (Jean-Louis Allibert). Quando o gangster Vovô Tulip (Paul Ollivier) entra correndo no prédio de apartamentos para se esconder da polícia, Beatrice lhe dá um velho paletó de Michel por vingança. Mais tarde, Michel e Prosper descobrem que o bilhete de loteria que compraram é o ganhador de um prêmio milionário – no entanto, o bilhete está no paletó que Beatrice deu a Vovô Tulip, que o vendeu em seguida para o tenor Sopranelli (Constantin Sirosesco), que logo viajará para a América. Esse é o ponto de partida da comédia rocambolesca *O milhão*. Confusões, trocas de identidade, disfarces, brigas, reconciliações e números musicais se seguem, tudo para reunir Michel e Beatrice e devolver o bilhete de loteria para seu verdadeiro dono. Nesse meio-tempo, um assassino de fraque pede uma canção de amor, uma perseguição ao paletó se dá ao som de uma partida de rugby e as cobranças oportunistas dos agiotas e vizinhos de Michel recaem sobre sua suposta fortuna.

Talvez a mais notável das virtudes do filme seja sua sincronia com o som gravado. Diálogos expositivos são falados em cenários em que a câmera é fixa, enquanto conversas secundárias, muitas vezes vistas na forma de sussurros entre personagens, são deixadas em silêncio. Para cobrir essas brechas no registro das vozes, a música ambiente liga cada sequência, eventualmente explodindo em canções. Mais fluido e visualmente mais dinâmico do que a maioria dos primeiros filmes sonoros, *O milhão* também é mais divertido do que muitos dos seus sucessores falados. Isso se dá em grande parte por conta do roteiro e da direção hábil de Clair, mas também graças a um elenco arrojado, que cumpre as exigências de uma singela fantasia. **GC-Q**

França (Sonores Tobis) 89 min. P&B

Idioma: francês

Direção: René Clair

Roteiro: René Clair, baseado na peça de Georges Berr e Marcel Guillemaud

Fotografia: Georges Périnal, Georges Raulet

Música: Armand Bernard, Philippe Parès, Georges Van Parys

Elenco: Jean-Louis Allibert, Annabella, Raymond Cordy, Vanda Gréville, René Lefèvre, Paul Ollivier, Constantin Sirosesco, Odette Talazac



LIMITE (1931)

Único filme dirigido por Mário Peixoto (apesar de não lhe terem faltado idéias e projetos inacabados), *Limite* é uma verdadeira lenda do cinema brasileiro. E, como ocorre com as lendas, mais gente ouviu falar dele e/ou bateu os olhos em alguma foto de seus personagens num bote mirando o mar do que efetivamente chegou a vê-lo.

Rodado em 1930 e exibido pela primeira vez no ano seguinte, no Cinema Capitólio, no Rio de Janeiro, foi aclamado pela crítica como obra de vanguarda, mas não chegou ao circuito comercial, sendo incompreendido pelo público (a narrativa era elíptica, sua lógica mais sensorial do que cartesiana). Houve exibições em Londres e Paris, mas, no Brasil, o filme só seria visto esporadicamente nos anos 40 e 50. Nas duas décadas seguintes desapareceu totalmente de circulação, pois os negativos originais necessitaram de um longo trabalho de restauração.

No entanto, quando o filme chegou novamente ao público, em VHS, nos anos 80, a lenda estava criada. Orson Welles o teria visto em sua passagem pelo Brasil, em 1942. Sergei Eisenstein o teria assistido em Londres, no início dos anos 30, e escrito um texto entusiasmado sobre o cinema inovador da América do Sul. Essa última história, a principal peça de folclore associada ao filme, se revelaria falsa. Hoje se sabe que aquele texto, divulgado na época por Peixoto como se tivesse sido publicado na prestigiosa revista *Tatler*, era na verdade de autoria dele mesmo. Não houve, contudo, qualquer conotação de "desmascaramento" atribuída à descoberta da mentira, pois novas gerações de críticos e estudiosos já haviam adotado o filme, a despeito do desconhecimento do cineasta russo. Mas a quase que total ausência de diálogos, com a justaposição poética de imagens aparentemente desconexas servindo como único guia da trama, apontava para um parentesco real com o cinema de Eisenstein. A moral da história, na visão dos fãs, parece ser que ele pode não ter escrito o texto, mas deveria tê-lo feito.

À margem de todas as interpretações resta o filme, incompleto (há trechos que se perderam) e ainda pouco visto. Dois homens, uma mulher, um barco, o oceano, uma trilha sonora de música clássica, algumas sugestões de histórias passadas. Ao redor deles, tudo o que o espectador quiser enxergar. **JBI**

Brasil (Cinédia) 120 min.
P&B 35 mm

Idioma: português

Direção: Mário Peixoto

Produção: F. W. Murnau

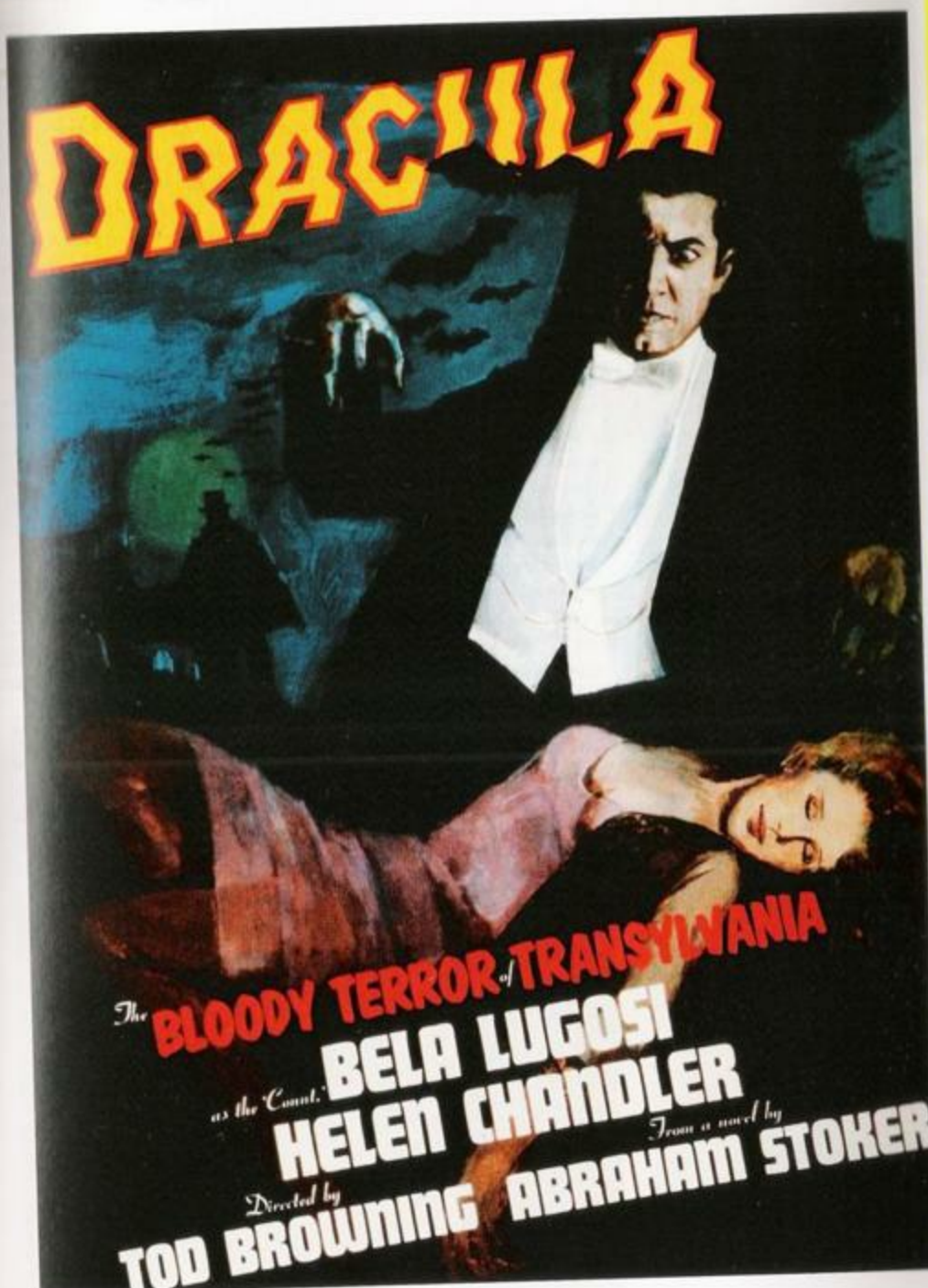
Roteiro: Mário Peixoto

Fotografia: Edgar Brasil

Edição: Mário Peixoto

Elenco: Olga Breno, Raul Schnoor,
Brutus Pedreira

DRACULA

A vintage movie poster for the 1931 film 'Dracula'. The central image shows Bela Lugosi as Count Dracula, dressed in a black tuxedo with a white bow tie, standing over a pale, lifeless Helen Chandler who lies on the ground. In the background, a large, dark, clawed hand reaches out from a shadowy, blue-toned landscape. The title 'DRACULA' is at the top in large, orange, stylized letters. Below the image, the text 'The BLOODY TERROR of TRANSYLVANIA' is written in red, followed by the names of the lead actors in white, and the director and source material at the bottom.

The **BLOODY TERROR of TRANSYLVANIA**
as the Count. **BELA LUGOSI**
HELEN CHANDLER
Directed by **TOD BROWNING** *From a novel by* **ABRAHAM STOKER**



DRÁCULA (1931) (DRACULA)

Embora o livro do vampiro de Bram Stoker tivesse sido filmado por F. W. Murnau em 1922 como *Nosferatu* e o diretor Tod Browning tivesse escalado Lon Chaney como falso vampiro no mudo *London After Midnight*, este filme precocemente sonoro – filmado no final de 1930 e lançado no dia dos namorados de 1931 – foi o que inaugurou de fato o terror como gênero e as histórias de vampiro como seu mais popular subgênero.

O fotógrafo Karl Freund tinha uma grande experiência com o jogo de sombras do expressionismo alemão, enquanto Browning era o rei do grotesco americano, de modo que o filme representa uma síntese das duas principais correntes do horror mudo. Como *O gato e o canário*, *A mansão do morcego* e outras marcas registradas do terror americano, este *Dracula* chega às telas não através das páginas da literatura gótica clássica, e sim vindo diretamente dos palcos: o roteiro tem como base principal duas adaptações teatrais do romance de Stoker, uma de Hamilton Deane e outra de John L. Balderson. O primeiro astro do novo gênero é Bela Lugosi, que havia interpretado *Dracula* na Broadway e foi finalmente escalado para o filme depois da morte prematura de Chaney, o ator favorito do diretor. É possível que a perda de Chaney tenha tirado um pouco do brilho da direção de Browning, que é menos inspirada do que o trabalho de George Melford na versão espanhola, filmada simultaneamente (e, ainda por cima, nos mesmos cenários) – no entanto, o segundo sofre com a falta de um *Dracula* icônico e com o fato de seguir à risca o roteiro, enquanto o *Dracula* falado em inglês foi consideravelmente reduzido por uma edição que cortou 20 minutos de excessos.

Pré-histórico em suas técnicas cinematográficas e preso a um roteiro limitado, o filme de Browning ainda consegue conservar boa parte de sua atmosfera decadente e sinistra ao jogar luz (literalmente, através de pequenos feixes luminosos que apontam para seus olhos malévolos) sobre a atuação de Lugosi como o vampiro, que transforma cada sílaba em uma ameaça com seu sotaque húngaro em frases como: “Crianças da noite, consegue ouvi-las?” ou “Eu nunca bebo vinho!”. O filme começa de forma magnífica, com um trecho de “O lago dos cisnes” e uma carruagem caindo aos pedaços que leva o agente imobiliário Renfield (Dwight Frye) para o castelo infestado de teias de aranhas e animais (como um tatu dentro de uma cripta). *Dracula* passa por uma cortina de telas, contorcendo-se de desejo por sangue quando seu convidado abre um talho no dedo ao cortar um pão, e três vampiras sem alma atacam o desprevenido visitante.

Depois que o roteiro resolve de forma decepcionante uma perigosa viagem marítima (trechos de imagens de arquivo) e o conde fixa residência em Londres, Lugosi se acalma. Porém Edward Van Sloan convence como o professor Abraham Van Helsing, o matador de vampiros, Helen Chandler está graciosa com Mina, a heroína que tem seu sangue sugado e é quase vampirizada, e Frye rouba absolutamente todas as cenas quando Renfield se transforma em um gargalhante maníaco comedor de moscas. O castelo de *Dracula* – com seus cinco andares de janelas góticas – é o destaque da direção de arte, porém as cenas de Londres oferecem uma impressionante escadaria e catacumbas para o covil inglês do conde. Browning, no entanto, desaponta no último minuto, com um clímax fraco em que o vampiro é derrotado com muita facilidade, sua morte representada por um grunhido em off depois de ele ser empalado. **KN**

EUA (Universal) 75 min. P&B

Idioma: inglês/ húngaro

Direção: Tod Browning

Produção: E. M. Asher, Tod Browning, Carl Laemmle Jr.

Roteiro: Garrett Fort, baseado nas peças de John L. Balderson e de Hamilton Deane

Fotografia: Karl Freund

Música não original: Schubert, Tchaikovsky, Wagner

Elenco: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye, Edward Van Sloan, Herbert Bunston, Frances Dade, Joan Standing, Charles K. Gerrard, Tod Browning, Michael Visaroff



FRANKENSTEIN (1931)

Este é o mais importante filme de terror de todos os tempos. Whale arrancou do romance difícil de Mary Shelley uma fábula sobre um cientista obcecado e as humilhações de seu monstro rejeitado e infantil. Embora o Frankenstein neurótico de Colin Clive e o assistente anão e corcunda de Dwight Frye sejam definitivos, a revelação do filme é William Henry Pratt, um inglês de 42 anos que deixou para trás suas origens privilegiadas para se tornar motorista de caminhão no Canadá e atuar em papéis pequenos nos Estados Unidos.

Jack Pierce, o gênio da maquiagem da Universal, criou a cabeça chata, os plugues no pescoço, as pálpebras caídas e as mãos alongadas e cheias de cicatrizes, enquanto Whale vestiu a criatura com um terno esfarrapado, como aqueles que os mendigos ex-combatentes que vagavam pelas ferrovias na época usavam, e acrescentou as botas pesadas de asfaltador. No entanto, foi Pratt quem transformou o Monstro de um bicho-papão selvagem em um personagem clássico, compassivo e humano cujas maldades são acidentais (afogar uma menininha) ou justificáveis (enforçar o anão que o tortura com fogo). Os créditos iniciais colocam o Monstro como interpretado por "??"; somente ao final do filme a platéia era informada de que um homem chamado Boris Karloff – nome artístico de Pratt – foi quem os apavorou, comoveu e inspirou.

Frankenstein possui uma série de seqüências espetaculares: a "criação" com relâmpagos estourando em volta da torre e o Monstro sendo erguido para o céu enfurecido em uma mesa de operações; a primeira aparição do Monstro (visto de costas, ele se vira para nos mostrar seu rosto e a câmera segue titubeante em sua direção); a comovente seqüência com a garotinha que não flutua na água; o ataque selvagem à heroína no seu boudoir no dia de seu casamento (num raro trecho retirado do romance); e a perseguição do Monstro por uma horda de camponeses com tochas flamejantes, que leva ao velho moinho em que criador e criatura se confrontam em um dos primeiros desfechos infernais do cinema de horror. O ciclo de filmes de terror da Universal vai desde a perfeição, passando pelo pastiche barato, até a paródia, porém Frankenstein continua assustador e estimulante, a pedra angular de todo o seu gênero. **KN**

EUA (Universal) 71 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: James Whale

Produção: E. M. Asher,
Carl Laemmle Jr.

Roteiro: John L. Balderston, Francis
Edward Faragoh, Garrett Fort,
baseado na peça de Peggy Webling e
no romance de Mary Shelley

Fotografia: Arthur Edeson, Paul Ivano

Música: Bernhard Kaun

Elenco: Colin Clive, Mae Clarke, John
Boles, Boris Karloff, Edward Van
Sloan, Frederick Kerr, Dwight Frye,
Lionel Belmore, Marilyn Harris



LUZES DA CIDADE (1931) (CITY LIGHTS)

Convencido de que a fala destruiria a beleza do cinema, o maior dos mímicos, Charles Chaplin, sofreu com a introdução da tecnologia sonora e decidiu ignorá-la, apesar de todos os conselhos contrários. Apresentado como "uma comédia romântica em forma de pantomima", *Luzes da cidade*, seu filme desafiadoramente mudo de 1931, é em todos os aspectos um triunfo, superando com seu melodrama comovente e sua graça o desejo das platéias por filmes falados – ainda que mais tarde, depois do término das filmagens, Chaplin tenha incorporado efeitos sonoros e composto e conduzido a trilha sonora, conforme continuaria fazendo nos seus filmes posteriores.

O Pequeno Vagabundo encanta-se com uma vendedora de flores cega (a graciosa Virginia Cherrill) e salva um milionário excêntrico do suicídio. Sua galante corte à menina e sua determinação em recuperar sua visão o levam a uma série de trabalhos que não dão certo – como a memorável luta de boxe "arranjada" –, enquanto sua relação intermitente com o magnata bêbado e imprevisível oferece situações cômicas paralelas. Como de hábito nos filmes de Chaplin, temos a habilmente coreografada piada com comida – aqui, uma serpentina no meio do espaguete do desavisado Carlitos – e uma desventura em ritmo de pastelão com a lei. Com suas belas atuações e equilíbrio perfeito entre comédia e um eloqüente pathos, o filme culmina com um desfecho profundamente tocante. Um dos verdadeiros marcos do cinema. **AE**

EUA (Charles Chaplin) 87 min.
Mudo P&B

Direção: Charles Chaplin

Produção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin

Fotografia: Gordon Pollock,
Roland Totheroh, Mark Marklatt

Música: Charles Chaplin, José Padilla

Elenco: Virginia Cherrill, Florence Lee,
Harry Myers, Al Ernest Garcia, Hank
Mann, Charles Chaplin

O INIMIGO PÚBLICO (1931) (THE PUBLIC ENEMY)

A crônica melodramática da ascensão e queda do gangster Tom Powers (James Cagney) de William Wellman é o maior filme de gangster do começo da década de 30. O retrato por vezes complacente por parte do gênero com criminosos impiedosos em busca do sonho americano do sucesso à custa dos outros levou à criação do Código de Produção da PCA para fiscalizar valores morais duvidosos nos filmes de Hollywood. Criado nos bairros pobres de Chicago, Powers entra no crime com tenra idade, progredindo na juventude para o assalto armado e o assassinato de um policial. Mais tarde se envolve em contrabando, fazendo pela primeira vez dinheiro de verdade. Embora seu irmão e sua mãe lhe peçam para largar o crime, Tom sobe na hierarquia da gangue, porém, depois de ser gravemente ferido em uma briga com rivais, ele concorda em se reunir à família. No entanto, ele é raptado do hospital, morto e seu corpo é largado na porta da sua casa.

Por conta de seu moralismo simplista, a trama de *O inimigo público* envelheceu mal. Contudo, Cagney continua esbanjando vigor e energia como Powers, dominando cada cena e estabelecendo um padrão para todos os filmes de gangster vindouros, incluindo a série *O poderoso chefe*. Wellman dirige o filme com um forte senso visual, criando cenas memoráveis como aquela em que Powers, em um súbito acesso de raiva, enfia uma grapefruit no rosto de Kitty, sua namorada. **RBP**

EUA (Warner Bros.) 83 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: William A. Wellman

Produção: Darryl F. Zanuck

Roteiro: Harvey F. Thew, a partir do
argumento de John Bright e Kubec
Glasmon

Fotografia: Devereaux Jennings

Música: David Mendoza

Elenco: James Cagney, Edward
Woods, Jean Harlow, Joan Blondell,
Beryl Mercer, Donald Cook, Mae
Clarke, Mia Marvin, Leslie Fenton,
Robert Emmett O'Connor, Murray
Kinnell, Snitz Edwards, Rita Flynn,
Frank Coghlan Jr., Frank Darro

Indicação ao Oscar: John Bright,
Kubec Glasmon (roteiro)

A CADELA (1931) (LA CHIENNE)

Primeiro filme importante de Jean Renoir, *A cadela* inaugurou a série de obras-primas dirigidas por ele na década de 1930, o melhor período de sua carreira. O filme também rendeu a Michel Simon, o mais gloriosamente idiossincrático de todos os atores franceses, seu primeiro grande papel. Adaptado de um romance de Georges de La Fouchardière, ele seria posteriormente refilmado por Fritz Lang como *Almas perversas* (1945). Contudo, enquanto o filme de Lang é hipnotizante por conta de seu desapego e das tensões provenientes de um estudo psicológico, Renoir nos faz mergulhar no vigoroso tumulto e vitalidade do seu bairro nativo de Montmartre.

Simon interpreta Maurice Legrand, um atendente bancário de meia-idade desprezado no trabalho e oprimido por sua mulher aproveitadora, que encontra consolo na sua paixão amadora pela pintura. Em meio a isso ele fica obcecado por Lulu (Janie Marèze), uma jovem prostituta que o explora a pedido do seu cafetão Dédé (Georges Flamant). Lulu suga seu dinheiro e vende suas pinturas como se fossem dela. No entanto, quando Legrand a apanha com Dédé e a assassina num acesso de ciúmes, o cafetão é acusado pelo crime. Legrand se torna um vagabundo, enquanto suas pinturas roubadas são vendidas por altas quantias.

Ignorando as limitações das primitivas técnicas sonoras, Renoir filmou suas externas em locação em Montmartre, o que confere ao filme uma rica textura visual e auditiva. Como sempre nos melhores trabalhos de Renoir, temos uma forte percepção do espaço fora de cena – da vida fluindo, complexa e fértil, em volta e entre os acontecimentos da história. Marèze, no papel de Lulu, transmite uma despudorada sensualidade, selvagem e lânguida, o que torna sua morte precoce ainda mais lamentável – ela morreu em um acidente de carro duas semanas após o término das filmagens.

Ainda assim, é Michel Simon, aproveitando avidamente a oportunidade, que conduz o filme. Ansiando por Lulu, seu queixo tremendo de resignação, ele é ao mesmo tempo ridículo e digno de pena. Porém traz às suas cenas com Lulu o desespero animal de um homem se agarrando a uma chance tardia e inesperada de entrega sexual. O fervor da sua atuação e o calor do olhar compreensivo de Renoir elevam *A cadela* do âmbito do mero melodrama, transformando sua história banal em algo comovente e universal. **PK**



França (Jean Renoir, Braunberger-Richebé) 91 min. P&B

Idioma: francês

Direção: Jean Renoir

Produção: Charles David, Roger Richebé

Roteiro: André Girard, baseado no livro de Georges de La Fouchardière

Fotografia: Theodor Sparkuhl

Música: Eugénie Buffet

Elenco: Michel Simon, Janie Marèze, Georges Flamant, Roger Gaillard, Romain Bouquet, Pierre Desty, Mlle Doryans, Lucien Mancini, Jane Pierson, Argentin, Max Dalban, Jean Gehret, Magdeleine Bérubet

O VAMPIRO (1932) (VAMPYR)

A grandeza do primeiro filme sonoro de Carl Theodor Dreyer se deve em parte a sua abordagem do tema do vampiro através da sexualidade e do erotismo e em parte pela sua muito peculiar estética onírica. No entanto, ela também está relacionada à remodelação radical da forma narrativa por parte do diretor. Fazer uma sinopse do filme não significa apenas traí-lo, mas também deturpá-lo. Embora nunca seja menos do que hipnotizante, ele embaralha as convenções do estabelecimento de ponto de vista e continuidade e inventa uma linguagem própria. Algumas das sensações e imagens representadas por essa linguagem são verdadeiramente fantásticas: a longa viagem de um caixão do aparente ponto de vista do cadáver; uma dança de sombras fantasmagóricas dentro de um celeiro; a expressão de desejo carnal de uma vampira por sua frágil irmã; a misteriosa morte por asfixia de um médico cruel dentro de um moinho de trigo; e a prolongada sequência de sonho que consegue imiscuir-se de forma sinistra na própria narrativa.

Financiado e produzido por um cinéfilo holandês, o barão Nicolas de Gunzburg, – que foi escalado para o papel principal de David Gray sob o pseudônimo de Julian West –, *O vampiro* é uma adaptação livre de “Carmilla”, um conto de Sheridan Le Fanu, que consta do seu livro *Through a Glass Darkly* (que não é um romance, conforme afirmam erroneamente os créditos do filme). Como a maior parte dos demais longos sonoros de Dreyer, este filme foi um fracasso comercial quando lançado, tornando-se mais tarde uma espécie de referência para os gêneros terror e fantasia (assim como para os filmes de arte), embora nunca tenha se encaixado com comodidade ou definitivamente em qualquer uma dessas categorias.

A extraordinária trilha sonora, criada inteiramente em estúdio – ao contrário das imagens, todas filmadas em locação –, é parte fundamental do voluptuoso e assustador caráter sobrenatural do filme. *O vampiro* foi lançado originalmente por Dreyer em quatro versões distintas: uma francesa, uma inglesa, uma alemã e uma dinamarquesa. Muitas das cópias em circulação hoje em dia contêm partes de duas ou três dessas versões, embora haja poucos diálogos. Se você nunca viu um filme de Dreyer e se pergunta por que muitos críticos o consideram talvez o maior de todos os cineastas, esta arrepiante fantasia de horror é o elemento perfeito para começar a entender. **JRos**



Alemanha (Tobis Klangfilm) 83 min.
P&B

Idioma: alemão

Direção: Carl Theodor Dreyer

Produção: Carl Theodor Dreyer,
Julian West

Roteiro: Carl Theodor Dreyer,
Christen Jul, baseado no conto
“Carmilla”, de Sheridan Le Fanu

Fotografia: Rudolph Maté, Louis Née

Música: Wolfgang Zeller

Elenco: Julian West, Maurice Schutz,
Rena Mandel, Sybille Schmitz,
Jan Hieronimko, Henriette Gerard,
Albert Bras, N. Babanini, Jane Mora





AMA-ME ESTA NOITE (1932) (LOVE ME TONIGHT)

Como muitos dos infelizmente subestimados melhores filmes de Rouben Mamoulian, o que há de maravilhoso nesta magistral variação do musical romântico em um reino fantástico é a maneira como o diretor subverte, através da idiossincrática combinação de humor irreverente e inovações técnicas, a tradição do próprio gênero que ele ajuda ao mesmo tempo a estabelecer e expandir. Aqui ele consegue superar as conquistas dos então aclamados mestres do estilo – Ernst Lubitsch e René Clair – e, aparentemente sem esforço algum, faz tudo parecer tão maravilhosamente descontraído, bem-intencionado e, de certa forma, bem... perfeito. É claro que o fato de ele trabalhar com as canções de Richard Rodgers e Lorenz Hart – imensamente espirituosas e, ainda assim, melodiosas e fáceis de cantarolar – é uma ajuda e tanto; porém é a atmosfera leve de humor sofisticado, que coexiste com um verdadeiro engenho cinematográfico, que revela o toque de Mamoulian, consideravelmente mais sutil do que o que há na maioria dos filmes de Lubitsch.

Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier também são dignos de nota no papel de seus respectivos protagonistas românticos – a arrogante, porém entediada (e, é preciso dizer, sexualmente frustrada) princesa enfiada em um castelo bofofo, e o alfaiate visitante (o melhor de Paris), tão interessado nela que chega a esquecer sua posição inferior –, desempenhados com comprometimento emocional e uma cativante e discreta ironia. O elenco coadjuvante também é de primeira linha: Myrna Loy, Charles Ruggles, Charles Butterworth e o inimitável sir C. Aubrey Smith (os últimos três especialmente fabulosos quando são inesperadamente colocados para cantar, num solo, versos de "Mimi") são apenas os mais memoráveis. No entanto, o que é de fato impressionante em *Ama-me esta noite* é como música, dança, diálogos, atuações, cenografia, iluminação, trabalho de câmera, montagem e efeitos especiais se combinam e criam um convincente todo cômico/dramático no qual cada elemento serve à narrativa, caracterização e tema. A sequência de "Isn't It Romantic", por exemplo, que começa com Chevalier e um cliente em Paris e prossegue com a canção sendo passada através de vários personagens menores (incluindo, em determinado momento, todo um pelotão de soldados!) para chegar por fim ao solitário boudoir de MacDonald – o primeiro elo entre os futuros amantes que ainda não se conhecem – é impressionante, assim como a última sequência de perseguição (construída com tanta intensidade quanto qualquer coisa que os soviéticos tenham feito, porém de forma muito mais espirituosa). Resumindo, uma obra-prima extremamente divertida. **GA**

EUA (Paramount) 104 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Rouben Mamoulian

Produção: Rouben Mamoulian

Roteiro: Samuel Hoffenstein, Waldemar Young, George Marion Jr., baseado na peça *Tailor in the Chateau*, de Paul Armont e Lepold Marchand

Fotografia: Victor Milner

Música: Richard Rodgers, John Leibold

Elenco: Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Charles Ruggles, Charles Butterworth, Myrna Loy, C. Aubrey Smith, Elizabeth Patterson, Ethel Griffies, Blanche Frederici, Joseph Cawthorn, Robert Graig, Bert Roach



BOUDU SALVO DAS ÁGUAS (1932) (BOUDU SAUVÉ DES EAUX)

Renoir já havia feito 11 filmes antes de ser selecionado por Simon, que decidiu produzir esta adaptação de uma peça de René Fauchois. A dupla já havia trabalhado junta três vezes, tinham os dois a mesma idade que o cinema e eram ambos personalidades em ascensão dotadas de um senso de liberdade e de um desejo de explorar territórios desconhecidos.

Assim, como uma monstruosa Afrodite, o vagabundo Boudou de Simon renasceu das águas, trazido de volta à vida que ele desejava abandonar pela bondade, generosidade e fortuna da família Lestingois. É claro que a comparação com o personagem de Charles Chaplin numa condição semelhante nos vem à mente aqui, e os dois vagabundos têm de fato muito em comum – o instinto de sobrevivência, a relação amorosa com as regras sociais, o foco na questão dos ricos contra os pobres e o apetite sexual. No entanto, são as diferenças entre os dois que revelam o poder da receita acima, no que diz respeito à ligação e à ruptura do filme com o vaudeville (as regras do teatro burguês) e à postura corporal e ao modo de falar de Simon.

No personagem de Boudou, voz e presença física trabalham juntas em uma explosão de carnalidade, um violoncelo dissonante porém sedutor, que perturba o quarteto feliz do bom lar repleto de boas pessoas que desejam que o mundo continue a ser como é. O retorno final de Boudou à fonte arcaica representa não só uma divertida virada neste conto hedonista, mas também um desorientante vislumbre da hipótese de continuidade entre o mais remoto passado e um futuro para o qual o rio segue. **J-MF**

França (Pathé, Sirius) 90 min. P&B

Idioma: francês

Direção: Jean Renoir

Produção: Jean Gehret, Michel Simon

Roteiro: Jean Renoir, Albert Valentin, baseado na peça *Boudou sauvé des eaux*, de René Fauchois

Fotografia: Léonce-Henri Burel, Marcel Lucien

Música: Léo Daniderff, Raphael, Johann Strauss

Elenco: Michel Simon, Charles Granval, Marcelle Hainia, Severine Lerczinska, Jean Gehret, Max Dalban, Jean Dasté, Jane Pierson, Georges D'Amoux, Régine Lutèce, Jacques Becker

O FUGITIVO (1932) (I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG)

Com a atuação titânica de Paul Muni (num papel que é o extremo oposto do criminoso interpretado por ele em *Scarface*, naquele mesmo ano), este avô dos filmes de prisão – uma contumaz denúncia de Mervyn LeRoy às práticas penais da sua época – foi, indiscutivelmente, o melhor dos implacáveis dramas de protesto social nos quais a Warner Brothers se especializou durante a década de 30.

Baseado no relato autobiográfico de Robert E. Burns, *O fugitivo* retrata com vivacidade um homem inocente brutalizado e criminalizado à medida que um veterano da Primeira Guerra Mundial em uma maré de azar é levado de trem até o Sul profundo para ser preso e fazer trabalhos forçados. Depois de fugir para recomeçar uma vida honesta, ele é traído, escapa novamente e é condenado à prisão perpétua como fugitivo. Presos quebrando pedras, guardas sádicos, fugas (incluindo a notável perseguição por cães de caça em um pântano), cela solitária – o vocabulário do gênero atrás-das grades foi definido aqui. Valeria a pena assisti-lo apenas para ver quantas vezes ele já foi citado (mais recentemente em *E aí, meu irmão, cadê você?*, dos irmãos Coen), pois, por mais datado que seja, ainda é um filme poderosamente perturbador até sua famosa e arrepiante última fala. Enquanto o fugitivo Jim, interpretado por Muni, desaparece na noite, sua amante pergunta com melancolia: “O que você faz para viver?” Da escuridão vem o sussurro de uma trágica ironia: “Eu roubo.” **AE**

EUA (Vitaphone, Warner Bros.)

93 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Mervyn LeRoy

Produção: Hal B. Wallis

Roteiro: Howard J. Green, baseado nas memórias de Robert E. Burns

Fotografia: Sol Polito

Música: Leo F. Forbstein, Bernhard Kaun

Elenco: Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Noel Francis, Preston Foster, Allen Jenkins, Berton Churchill, Edward Ellis, David Landau, Hale Hamilton, Sally Blane, Louise Carter, Willard Robertson, Robert McWade, Robert Warmick

Indicação ao Oscar: Hal B. Wallis (melhor filme), Paul Muni (ator), Nathan Levinson (som)



EUA (Paramount) 83 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Ernst Lubitsch

Produção: Ernst Lubitsch

Roteiro: Grover Jones, baseado na peça *The Honest Finder*, de Aladar Laszlo

Fotografia: Victor Milner

Música: W. Franke Harling

Elenco: Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall, Charles Ruggles, Edward Everett Horton, C. Aubrey Smith, Robert Greig

LADRÃO DE ALCOVA (1932) (TROUBLE IN PARADISE)

Depois de emigrar da Europa e chegar a Hollywood no final do cinema mudo, Ernst Lubitsch se estabeleceu rapidamente como um mestre da técnica com um ouvido para o ritmo cômico. Admiradores chamam seu talento singular de "toque de Lubitsch"; no entanto, ele não trabalhava com nenhuma fórmula ou sistema prontos. Em vez disso, trouxe da Europa uma sensibilidade sofisticada que enviou serenas ondas de choque por toda Hollywood, mudando o tom das comédias americanas e levando à ascensão das brincadeiras "escrachadas" de Howard Hawks e Billy Wilder, que o reverenciavam.

Contudo, essa mesma sofisticação evitou que Lubitsch pendesse demais para o pastelão ou para um humor mais abertamente físico. O famoso "toque de Lubitsch" referia-se a seu habilidoso método de expressar uma política sexual da forma mais discreta possível, o que significava talento com as palavras e histórias que transpunham – ou cutucavam de leve – os relativamente pudicos (embora ainda pré-Código de Produção) padrões americanos.

Os aspectos mais sensuais e inteligentes do "toque de Lubitsch" ficam patentes desde a cena de abertura de *Ladrão de alcova*, um dos primeiros longas sonoros do diretor. De início, apenas parte do título original é mostrada, de modo que, por um instante, somente as palavras "Trouble in..." (Problemas no...) pairam sobre uma cama. Quando a palavra "Paradise" (Paraíso) finalmente aparece, Lubitsch já deixou claro o que queria dizer com o título: o filme poderia muito bem ter se chamado "Trouble in bed" (Problemas na cama). É claro que o filme trata de sexo apenas de forma indireta; no entanto, isso é típico das comédias românticas, das quais Lubitsch foi um importante pioneiro.

Herbert Marshall e Miriam Hopkins formam um par perfeito. Dois ladrões profissionais que dominam a arte de trapacear se cortejam roubando um ao outro em uma fatídica noite em Veneza. Durante o jantar, trocam elogios comedidos, revelando bens pessoais roubados em vez de flertarem de modo mais tradicional. O romance dos dois se baseia na traição, um irônico afrodisiaco, e eles não vêem nada de mais na profissão que escolheram. "Barão, você é um vigarista", afirma Hopkins. "Poderia me passar o sal?" Tudo vai bem até a dupla dar com os olhos na herdeira Kay Francis. Hopkins vê

uma conta bancária gorda; Marshall, no entanto, vê algo mais. Ele tenta chegar ao cofre dela na base da sedução, mas descobre que seus sentimentos pela herdeira sempre entram no meio.

As maquinações do enredo são necessárias para juntar os personagens; porém *Ladrão de alcova* está menos preocupado com a grande trapaça e mais com o companheirismo. A princípio, Marshall está interessado no dinheiro de Francis; no entanto, tudo o que a solitária Francis quer é Marshall, e logo eles se tornam amantes, o que deixa Hopkins muito contrariada. Contudo, o filme não está nem perto de ser tão previsível quanto parece. O amor é algo que não pode ser roubado ou comprado, o que explica o dilema dos protagonistas compulsivamente criminosos de Lubitsch. Por mais que Marshall e Hopkins cobicem a fortuna de Francis, mesmo que isso lhes custe seu relacionamento, eles percebem que a singular desonestidade que compartilham os torna particularmente feitos um para o outro. JKI



SCARFACE: A VERGONHA DE UMA NAÇÃO (1932)

(SCARFACE: THE SHAME OF A NATION)

Ao apresentar um dos mais famosos e maquiavélicos monstros da história do cinema dentro do mito da superação pessoal cuja perversão está no âmago de todo filme de gangster, *Scarface: a vergonha de uma nação* é o auge do seu gênero. É também prova de que a versão de Brian de Palma, de 1983, apesar de todos os louvores que recebeu, não consegue diminuir em nada o original de Howard Hawks. Pelo contrário: como as melhores obras de Shakespeare (*Macbeth* seria a referência mais óbvia neste caso), a sedutora combinação de fascínio e repulsa do filme, com seu protagonista corrupto e um mundo igualmente corrupto, representa a essência do drama.

Finalizado antes de o conservador Código de Produção de Hollywood ser imposto de forma mais vigorosa em 1934, o roteiro do ex-jornalista Ben Hecht usa a lenda de Al Capone como fonte – reconstituindo o Massacre do Dia de São Valentim e o assassinato de Big Jim Colosimo – para retratar a Chicago da era da Lei Seca como uma Sodoma e Gomorra moderna. A amoralidade é generalizada: a polícia é brutal e corrompida e os jornalistas não passam de sensacionalistas clínicos. Em contraste, Tony “Scarface” Camonte (Paul Muni), o protagonista à la Capone, é pelo menos sincero em sua busca gananciosa por poder e pelo todo-poderoso dólar.

A maior ironia de *Scarface* é que tudo vai bem enquanto Tony trata sua orgia assassina como puro negócio. Assim que suas emoções entram em jogo, ele é condenado. Pode-se interpretar de várias formas a estranha virada na trama quando Tony começa a perder o controle por conta do seu violento ciúme em relação ao caso de sua irmã Cesca (Ann Dvorak) com seu melhor amigo Guino Rinaldo (George Raft). Isso tanto pode ser impulsionado por sentimentos incestuosos pela irmã quanto indicar uma relação homossexual reprimida com o amigo. Hawks é feliz ao salientar a derrocada de Tony com um forte simbolismo, alcançado através de uma iluminação expressiva e placas de rua. A princípio, o gangster é visto como uma silhueta à la Nosferatu na parede quando comete seu primeiro assassinato. No fim, seu último confronto é marcado por sombras em formas de cruz e pelo seu cadáver caído na sarjeta sob um anúncio de viagens que diz, ironicamente: “O mundo é seu.” **MT**



EUA (Caddo, United Artists) 99 min.
P&B

Idioma: inglês

Direção: Howard Hawks

Produção: Howard Hawks, Howard Hughes

Roteiro: Ben Hecht, Fred Pasley, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett, baseado no romance de Armitage Trail

Música: Shelton Brooks, W. C. Handy

Fotografia: Lee Garmes, L. William O'Connell

Elenco: Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley, Osgood Perkins, C. Henry Gordon, George Raft, Vince Barnett, Boris Karloff, Purnell Pratt, Tully Marshall, Inez Palange, Edwin Maxwell

O EXPRESSO DE XANGAI (1932) (SHANGHAI EXPRESS)

Nos sete filmes que fez com Marlene Dietrich, Josef von Sternberg levou sua obsessão por ela a níveis cada vez mais extremos de intensidade e estilização, até o momento em que tanto a estrela quanto o enredo ficaram completamente subordinados a um emaranhado de exuberância e arte. Localizado no meio desse ciclo, *O expresso de Xangai* sustenta esses elementos em um equilíbrio quase perfeito.

Sternberg adorava tratar seus filmes como experimentações com o jogo de luz e sombra, de modo que um enredo em que a ação é em grande parte restrita ao trem do título lhe calou como uma luva. A história, *per se*, é sobre uma viagem de trem de Pequim a Xangai que é interrompida pelo ataque de um grupo de bandidos. Porém o tema do filme é o rosto de Dietrich, que serve de palco para uma série de variações: ele aparece sob véus e sombras, envolvido em fumaça, descansando sobre um ninho de penas, emoldurado em arranjos intrincados de preto no branco. A própria Dietrich, no papel de Shanghai Lily, a "famosa dama do litoral chinês", permanece enigmática, seus olhos cobertos e atentos, enquanto Sternberg – e seu fotógrafo habitual, Lee Garmes – usa seu rosto como uma tela exótica em que se projetam as emoções apropriadas.

Os cenários de *O expresso de Xangai*, construídos em estúdio, como Sternberg sempre preferiu, representam uma China concebida de forma elaborada e totalmente fictícia, personificada na sequência de abertura do filme: uma locomotiva branca, imensa e ofuscante, sai da estação de Pequim e segue pelo meio de uma rua estreita que fervilha com trabalhadores de chapéu triangular, vendedores ambulantes, crianças e animais. Anos mais tarde, Sternberg visitou a China pela primeira vez e teve a satisfação de descobrir que a realidade era completamente diferente.

Clive Brook, como ex-amante de Lily – um capitão do Exército britânico –, interpreta o tipo de inglês rigidamente tradicional que, com seu lábio superior retesado, faria um pedaço de concreto parecer fofo, e Anna May Wong não está menos deliciosamente caricata como a personificação da felina malícia oriental. O filme, no entanto, pertence a Sternberg e Dietrich e à estranha química fetichista entre os dois. Juntos, eles criaram algo deliciosamente único no cinema; separados, jamais conseguiram recapturar a mesma magia. **PK**



EUA (Paramount) 84 min. P&B

Idioma: inglês / francês / cantonês / alemão

Direção: Josef von Sternberg

Roteiro: Jules Furthman

Fotografia: Lee Garmes

Música: W. Franke Harling

Elenco: Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland, Eugene Pallette, Lawrence Grant, Louise Closser Hale, Gustav von Seyffertitz, Emille Chautard

Oscar: Lee Garmes (fotografia)

Indicação ao Oscar: (melhor filme), Josef von Sternberg (diretor)



MONSTROS (1932) (FREAKS)

Desde sua concepção original como um filme de terror que superasse todas as expectativas, algo mais perturbador do que qualquer coisa já vista (quando Dwain Esper o explorou sob títulos vagos e enganosos, como *Amor proibido*, *Show de monstros* e *Erros da natureza*), até seu renascimento como filme de vanguarda na tradição de Luis Buñuel e Alain Robbe-Grillet, *Monstros*, de Tod Browning, englobou os gêneros terror, filme de arte e documentário – este último, por conta do seu realismo, a partir do uso de “aberrações reais”. Não obstante, apesar da originalidade em termos de concepção e estética – e da surpreendente capacidade de ao mesmo tempo comover e chocar platéias –, *Monstros* continua sendo, até hoje, uma obra subestimada.

O filme começa com um animador de parque de diversões se dirigindo a alguns curiosos. Quando a multidão vê uma aberração feminina próxima dali, várias mulheres gritam e o animador começa a contar sua história. Cleópatra (Olga Baclanova), uma bela trapezista da trupe, é adorada por um anão chamado Hans (Harry Earles). Porém ela está tendo um caso com Hércules (Henry Victor), o Homem-Músculos, e o casal arquitetava um plano para pôr as mãos na fortuna recém-herdada de Hans: Cleópatra se casaria com o anão para em seguida desprezá-lo e envenená-lo. Durante uma inesquecível cerimônia de casamento com direito a ritual de iniciação, Cleópatra repudia as aberrações lá reunidas (durante a escalção do elenco, Browning juntou o maior aglomerado de aberrações profissionais já visto para fazer testes para os papéis), provocando-as impiedosamente e chamando-as de “sujas” e “nojentas”. De volta ao seu vagão, ela envenena a bebida de Hans; porém o plano é frustrado e Cleópatra é atacada pelas monstruosidades, que se uniram para executar uma vingança brutal. Finalmente retornando ao animador do presente, vemos o resultado do ataque contra Cleópatra: ela foi transformada em um cotoco sem pernas e quase cego – uma mulhergalinha. Uma cena final, acrescentada posteriormente graças à exigência do estúdio

de um final feliz, mostra Hans vivendo como um milionário em uma casa elegante e reconciliado com Frieda (Daisy Earles), sua ex-namorada anã.

Contudo, uma mera sinopse não pode fazer justiça a este filme assustador porém profundo, o qual é preciso de fato ver para “crer”. Uma suprema bizarrice (aberração?) do cinema mundial, considerada por muitos o mais extraordinário filme da carreira de um diretor cuja filmografia inclui a versão original de *Drácula* (1931). **BH**

EUA (MGM) 64 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Tod Browning

Produção: Tod Browning

Roteiro: Clarence Aaron “Tod” Robbins, baseado no livro *Spurs*

Fotografia: Merritt B. Gerstad

Elenco: Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Roscoe Ates, Henry Victor, Harry Earles, Daisy Earles, Rose Dione, Daisy Hilton, Violet Hilton, Schlitz, Josephine Joseph, Johnny Eck, Frances O'Connor, Peter Robinson



EU E MINHA PEQUENA (1932) (ME AND MY GAL)

Passado em Manhattan, o filme conta a história de um policial de coração mole e não muito inteligente (Spencer Tracy) que se envolve com uma garçonete de um restaurante de frutos do mar (Joan Bennett) e, por pura sorte, captura um famoso gângster que, convenientemente, escolheu o sótão da irmã dela para se esconder. Raoul Walsh e seus roteiristas usaram essa premissa fajuta como desculpa para fazer o que bem entendiam. O resultado é um filme delicioso, desprezível e, muitas vezes, completamente maluco.

O apelo popular de *Eu e minha pequena* soa convincente e, embora o retrato que o filme faz da vida dos imigrantes irlandeses na América da Grande Depressão seja sem dúvida idealizado, a autenticidade do otimismo, da ternura, do fervor e da profundidade da experiência compartilhada por trás da idealização é inconfundível. Neste filme anterior à revogação da Lei Seca, vemos não só um bêbado brigão servindo de motivo cômico (o excêntrico Will Stanton), como também uma cena de casamento que celebra escandalosamente a bebida, com o pai da noiva (J. Farrell MacDonald) andando em direção a um close e lançando um alegre convite para a câmera: "Quem gostaria de uma bebida, hein?"

Com toda a comichão de *Eu e minha pequena*, não é de se surpreender ou lamentar que a parte séria da trama fique em segundo plano. A ousadia despojada com que Walsh lida com o espaço, seu carinho pelas pessoas rudes e de bom coração e o domínio que tem de cada nuance do seu material ficam claros no decorrer do filme, que, por milagre, não cai em nenhum momento no convencional. **Cfu**

ZERO DE CONDUTA (1933) (ZÉRO DE CONDUITE)

"Diabinhos na escola": o subtítulo de *Zero de conduta* sugere uma comédia leve, no estilo dos filmes da série inglesa *Carry On*, mas o clássico média-metragem de Jean Vigo não brinca em serviço. O que está por trás deste esquete de rebelião infantil contra uma instituição de ensino opressiva é nada menos que um autêntico manifesto surrealista – cuja dimensão cósmica é assegurada pelo último plano, no qual os diabinhos, triunfantes em um telhado, parecem prontos para alçar voo.

Este é um ótimo filme para se mostrar para estudantes desprevenidos do que estão para ver: nu frontal, humor escatológico e obcecado com o corpo, blasfêmia e homocerotismo incessante. Porém ele transcende a simples dicotomia juventude versus autoritarismo (ao contrário da sua fraca refilmagem, *Se...*, de 1968) através da sua visão de uma perversidade inescapável e polimorfa: aqui, mesmo os mais formalistas dos professores são degenerados, devassos no seu íntimo.

A vigorosa provocação se dá tanto no âmbito da forma quanto do conteúdo: as experiências com câmera lenta, animação e truques de fotografia são prodigiosas e extraordinárias. Vigo absorveu o vanguardismo de Luis Buñuel e René Clair, mas também inventou uma estética singular: o "plano aquário", um espaço claustrofóbico em que aparições estranhas surgem de cada canto e fresta disponíveis – cinema na forma de um número de mágica. **AM**

EUA (Fox) 79 min. P&B

Idioma: Inglês

Diretor: Raoul Walsh

Roteiro: Philip Klein, Barry Connors, Arthur Kober

Fotografia: Arthur C. Miller

Música: James F. Hanley

Elenco: Spencer Tracy, Joan Bennett, Marion Burns, George Walsh, J. Farrell MacDonald, Noel Madison, Henry B. Walthall, Bert Hanlon, Adrian Morris, George Chandler, Will Stanton

França (Argui-Film) 41 min. P&B

Idioma: francês

Direção: Jean Vigo

Produção: Jacques-Louis Nunez, Jean Vigo

Roteiro: Jean Vigo

Fotografia: Boris Kaufman

Música: Maurice Jaubert

Elenco: Jean Dasté, Robert le Flon, Du Verron, Delphin, Léon Larive, Mme. Emile, Louis De Gonzague-Frick, Raphaël Dilligent, Louis Lefebvre, Gilbert Pruchon, Coco Golstein, Gérard de Bédarieux





RUA 42 (1933) (42ND STREET)

"Sawyer, você está partindo jovem, mas precisa voltar uma estrela!" O avô dos musicais de bastidores ainda é um filme harmonioso e encantador (o que foi comprovado por sua bem-sucedida adaptação para a Broadway 50 anos depois), porém ele também ocupa um lugar de destaque na história do cinema por vários motivos sedutores.

A trama de *Rua 42* se tornou um dos mais adorados clichês do showbiz. Peggy Sawyer (Ruby Keeler), uma dançarina iniciante recém-chegada a Nova York nos tempos da Depressão, consegue um emprego no coro de um musical chamado *Pretty Baby*. A temperamental estrela do espetáculo, Dorothy Brock (Bebe Daniels), machuca o tornozelo na noite anterior à estréia, de modo que Peggy assume o papel principal, ensaia até não poder mais e, com o destino da companhia nas costas, sobe ao palco e impressiona a todos. Setenta anos depois, o roteiro é uma adorável e enternecedora mistura de ingenuidade, obstinação e insolência.

Dando substância ao drama, temos um elenco de personagens que se tornaram arquétipos: o diretor estressado e aflito (Warner Baxter, cujas broncas e incentivos à companhia são um clássico); o cobiçado diretor de dança (George E. Stone); as atrevidas e brincalhonas garotas do coro (Una Merkel e Ginger Rogers); o jovem com jeito de mascote (Dick Powell); e o endinheirado e libidinoso produtor (Guy Kibbee), que tem planos para a protagonista, que o enrola enquanto se envolve em um romance clandestino com um ator de vaudeville numa maré de azar (George Brent). O maravilhoso Baxter tinha ganhado o Oscar de Melhor Ator pelo papel de Cisco Kid, o ousado herói bandido de *No velho Arizona*. Daniels era uma grande estrela dos filmes mudos que também sabia cantar. Brent era outro protagonista romântico de renome. Abaixo deles, meia dúzia de atores que já eram rostos populares, incluindo Ginger Rogers, que logo faria dupla com Fred Astaire. Dick Powell – com seu rosto de bebê parrudo – era um dos atores cujas carreiras seriam impulsionadas por *Rua 42*. No entanto, a grande revelação foi Ruby Keeler, que-ridinha da Broadway e esposa de Al Jolson, na sua estréia no cinema. Ela não cantava muito bem, mas era adorável, de uma vivacidade deliciosa, e uma sapateadora de mão cheia.

No geral, os filmes da Warner Brothers eram famosos por seu realismo. Porém, para ampliar seus talentos na área dos musicais, Mervyn LeRoy (que desenvolveu este projeto antes de a doença obrigá-lo a entregar a direção a Lloyd Bacon) contratou os compositores

Al Dubin e Harry Warren, que se tornaram os principais criadores de canções da produtora. LeRoy também insistiu em trazer o inventivo diretor de dança Busby Berkeley, que dera vida a diversas comédias musicais para Sam Goldwin. Ele aproveitou muito bem as animadas canções, entre elas "Shuffle off to Buffalo", "Young and Healthy" e "You're Beginning to be a Habit with Me". Para o clímax, no qual a canção-título fecha o espetáculo, Berkeley criou um número imortal em que Ruby, dançando em cima de um táxi, arranha-céus de Manhattan oscilantes e beldades seminuas dispostas em arranjos geométricos filmadas bem do alto formam um sensacional caleidoscópio rítmico. Ao ver quais eram seus planos, a Warner Brothers contratou Berkeley e lhe deu carta branca, iniciando uma longa série de deslumbrantes criações de dança que iluminaram a década e continuam sendo marcos do cinema musical. **AE**

LUA (Warner Bros.) 89 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Lloyd Bacon

Produção: Hal B. Wallis, Darryl F. Zanuck

Roteiro: Rian James, James Seymour, baseado no livro de Bradford Ropes

Fotografia: Sol Polito

Música: Harry Warren

Elenco: Warner Baxter, Bebe Daniels, George Brent, Ruby Keeler, Guy Kibbee, Una Merkel, Ginger Rogers, Ned Sparks, Dick Powell, Allen Jenkins, Edward J. Nugent, Robert McWade, George E. Stone

Indicação ao Oscar: Hal B. Wallis, Darryl F. Zanuck (melhor filme), Nathan Levinson (som)



EUA (Warner Bros.) 104 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Lloyd Bacon

Produção: Robert Lord

Roteiro: Manuel Seff, James Seymour

Fotografia: George Barnes

Música: Al Dubin, Sammy Fain, Irving Kahal, Harry Warren, Walter Donaldson, Gus Kahn

Elenco: James Cagney, Joan Blondell, Ruby Keeler, Dick Powell, Frank McHugh, Ruth Donnelly, Guy Kibbee, Hugh Herbert, Claire Dodd, Gordon Westcott, Arthur Hohl, Renee Whitney, Barbara Rogers, Paul Porcasi, Philip Faversham

BELEZAS EM REVISTA (1933) (FOOTLIGHT PARADE)

O maior musical da era da Depressão, *Belezas em revista*, na verdade, são dois filmes em um. O primeiro é uma história de bastidores ligeira e engraçada sobre as desesperadas tentativas de encenar interlúdios musicais ao vivo dentro de cinemas, com James Cagney no auge da forma como um produtor exigente estressado demais para dar atenção à sua apaixonada secretária (Joan Blondell). O segundo é um colosso de três espetáculos consecutivos de Busby Berkeley, cujo rigor conceitual só encontra páreo no seu desdém estético.

Não me deterei muito em "Honeymoon Hotel", que passa em revista de modo absolutamente picante uma sociedade devotada à satisfação conjugal, e "Shanghai Lil", que transforma a voluptuosa decadência oriental na estimulante injeção de ânimo trazida pelo New Deal, para me concentrar em "By a Waterfall". Esta rapsódia aquática, que traz corpos reluzentes e formas geométricas representadas por um grupo de ninfas da água, leva a tensão central do filme entre forma e carne cada vez mais longe, até ela alcançar dimensões abstratas onde a profundidade deixa de existir. A distinção entre ar e água se dissolve e o corpo humano se transmuta em unidades elementares que lembram células. Pouco me importa o clímax de "Portal Estelar" de 2001: uma odisséia no espaço; no que diz respeito a viagens cinematográficas de expansão de consciência, prefiro mergulhar na "Waterfall" (cachoeira) de Berkeley. **MR**

EUA (Warner Bros.) 96 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Mervyn LeRoy

Produção: Robert Lord, Jack L. Warner, Raymond Griffith

Roteiro: David Boehm, Erwin S. Gelsey

Fotografia: Sol Polito

Música: Harry Warren

Elenco: Warren William, Joan Blondell, Aline MacMahon, Ruby Keeler, Dick Powell, Guy Kibbee, Ned Sparks, Ginger Rogers

Indicação ao Oscar: Nathan Levinson (som)

CAÇADORAS DE OURO (1933) (GOLD DIGGERS OF 1933)

Da série de musicais clássicos da década de 30 produzidos pela Warner Brothers contando com números musicais de Busby Berkeley, *Caçadoras de ouro* é o que evoca com maior clareza a Depressão. O roteiro imoral e espirituoso se concentra em um grupo de batalhadoras *showgirls* da Broadway que fazem tudo o que for necessário – incluindo técnicas de "caça ao ouro" com ricos trouxas – para não cair na miséria. O começo do filme é dominado por três números espetaculares de Berkeley: a ligeira "Pettin' in the Park", a elegante "Shadow Waltz" e a alegórica "Remember My Forgotten Man".

Uma irônica disparidade entre a opulência dos palcos e a crise econômica das ruas fica patente com a canção de abertura "We're in the Money", em que um hino à prosperidade que está sendo ensaiado por coristas cobertas de moedas é interrompido pelos credores do espetáculo. A correlação que o número inicial faz entre sexo e dinheiro antecipa a apoteótica "Remember My Forgotten Man", na qual uma prostituta (Joan Blondell) lamenta as intimamente ligadas perdas de poder e da virilidade sexual do homem comum, em forte contraste com a já esquecida glória militar da Primeira Guerra Mundial. Com suas referências panfletárias à controversa marcha de veteranos de guerra desempregados de 1932 e seu vívido painel que interliga guerra, emasculação e desemprego, "Remember My Forgotten Man" é uma das mais fortes manifestações políticas da Hollywood da década de 30. **MR**

UMA LOIRA PARA TRÊS (1933) (SHE DONE HIM WRONG)

No começo da década de 30, Hollywood – envolvida em dificuldades financeiras e problemas de produção relacionados à conversão para o cinema sonoro – recorreu a atores de teatro de popularidade comprovada para atrair espectadores de volta aos cinemas. Dentre os mais notáveis estava Mae West, cuja peça *Diamond Lil* (que ela escreveu como uma espécie de vitrine para diversos talentos) fez imenso sucesso na Broadway e em toda parte. West se mostrou uma escolha feliz para a Paramount, pois seu estilo único de humor sofisticado, embora obsceno, adaptou-se com facilidade às telas; seu primeiro filme, *Noite após noite* (1932), foi um grande sucesso de público. A brejeirice de West, especialmente suas frases de duplo sentido e seu jeito desleixado, ofendeu os conservadores religiosos da época e apressou a criação do Breen Office em 1934 para impor o Código de Produção (promulgado, porém solenemente ignorado no começo da década). Os filmes pós-1934 de West, embora interessantes, jamais recapturaram o charme de seus trabalhos mais antigos, dos quais *Uma loira para três* – a adaptação para o cinema de *Diamond Lil* – é o mais notável exemplo, chegando a merecer uma indicação ao Oscar.

West faz uma “dona de saloon” do Bowery, em Nova York, que se envolve com vários criminosos das cercanias. Como Lady Lou, West é perseguida por dois empresários e seu noivo acaba de sair da cadeia, mas dificilmente precisaria de um homem, uma vez que vive em acomodações nababescas no andar de cima do seu estabelecimento, cercada de criados e de uma impressionante coleção de jóias de diamantes. Lou, no entanto, é apaixonada pelo seu novo vizinho, chefe da missão do Exército da Salvação (Cary Grant). Sua avaliação inicial da atratividade do rapaz é lendária em Hollywood. É para Grant que ela diz a famosa frase: “Por que você não sobe qualquer hora dessas, para me ver?” Para demonstrar seu afeto (e poder), ela usa alguns da sua considerável horda de diamantes para bancar sua missão e ganhá-lo de presente junto. No fim, Grant se revela um detetive que leva todos os criminosos prontamente em custódia, mas “prende” Lou de uma maneira bem diferente – com um anel de noivado. Uma comédia hollywoodiana clássica, cheia de malícia e bom humor. **RBP**

EUA (Paramount) 66 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Lowell Sherman

Produção: William LeBaron

Roteiro: Mae West, Harry Thew, John Bright, baseado na peça *Diamond Lil*, de Mae West

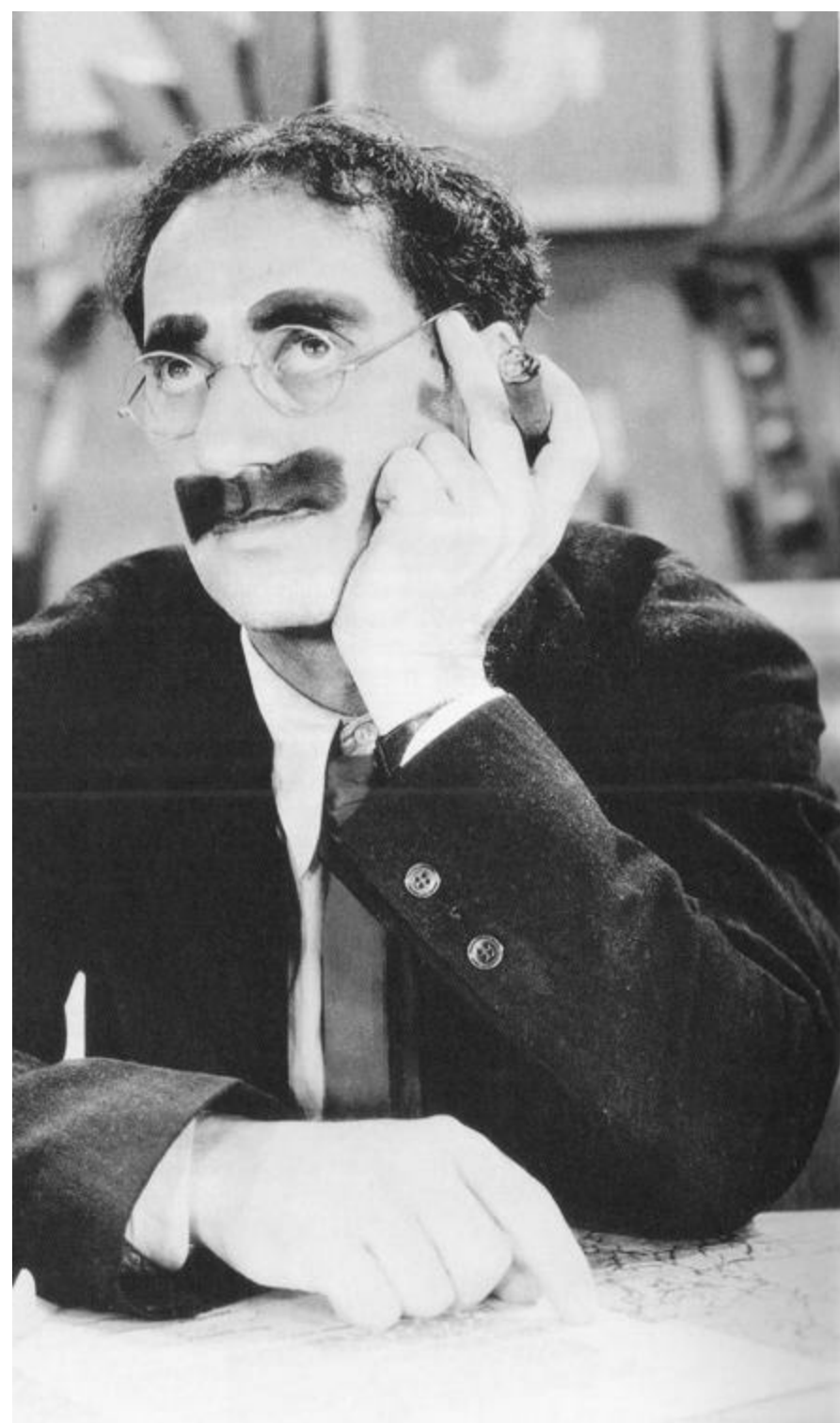
Fotografia: Charles Lang

Música: Ralph Rainger, Shelton Brooks, John Leipold, Stephan Pasternacki

Elenco: Mae West, Cary Grant, Owen Moore, Gilbert Roland, Noah Beery, David Landau, Rafaela Ottiano, Dewey Robinson, Rochelle Hudson, Tammany Young, Fuzzy Knight, Grace La Rue, Robert Homans, Louise Beavers

Indicação ao Oscar: William LeBaron (melhor filme)







DIABO A QUATRO (1933) (DUCK SOUP)

Lançada em 1933, esta comédia maluca representa a coroação do grupo de comediantes Irmãos Marx, um fenômeno nova-iorquino que afluíu seus talentos no vaudeville e depois conquistou a Broadway com uma série de comédias, entre elas *The Cocoanuts* e *Animal Crackers*. Mais do que originais, o timing deles foi perfeito em vários aspectos: a tecnologia sonora estava dominando os filmes assim que eles chegaram ao topo nos palcos de Nova York à procura de novas plateias para conquistar.

Dos cinco filmes que os irmãos – Groucho, Harpo, Chico e Zeppo – fizeram nos estúdios da Paramount em Nova York, *Diabo a quatro* é o último a contar com todos eles (Zeppo, que era o mais jovem e o escada do grupo, virou agente e inventor). O filme é repleto de gags visuais e verbais, e a maioria conserva o mesmo frescor e a graça que possuíam em 1933. Como muitos clássicos, *Diabo a quatro* não foi muito bem de bilheteria. Na verdade, ele se saiu tão mal que a Paramount revogou o contrato dos Irmãos Marx, fazendo-os seguir para o Oeste até Hollywood e a MGM, onde *Uma noite na ópera* e *Um dia nas corridas* foram produzidos.

Diabo a quatro tem apenas 70 minutos, mas traz na bagagem praticamente tudo o que possa causar risada, desde ataques a Paul Revere e piadas sobre os musicais então na moda até o uso inesperado de material de arquivo e esquetes físicos de uma impressionante inventividade como o “número dos três chapéus”, aperfeiçoado pelos irmãos nos palcos através dos anos, e a famosa sequência do espelho. Este número – imitado por comediantes desde então – traz Groucho de camisola, gorro de dormir, bigode e charuto, encontrando “a si mesmo” (Harpo como uma réplica perfeita) no batente de uma porta.

A trama em si envolve Groucho como Rufus T. Firefly, ditador do Estado da Freedonia. Sua patrona é a milionária Mrs. Teasdale, que Margaret Dumont interpreta sob pressão com inefável dignidade e graça, servindo novamente de escada para Groucho e sendo alvo de suas humilhações forçosamente memoráveis. Enquanto as gags físicas e o estilo de diálogo inimitável de Groucho eram criação do próprio grupo, os roteiros contavam com a participação de vários grandes escritores de comédia, entre eles S. J. Perelman. Além de apresentarem ótimos números de comédia física, os Irmãos Marx tinham a sorte de contar com diálogos espirituosos e observações certelras, outro motivo que levou *Diabo a quatro* a sobreviver, enquanto os filmes dos Irmãos Ritz, por exemplo, continuam sendo ignorados.

Trintino (Louis Calhern), o embaixador da Sylvania, quer Freedonia para si, de modo que paga a Harpo e Chico para serem seus agentes secretos. Esta trama modesta é forte o bastante para sustentar algumas das melhores sequências de comédia já filmadas, além de ofensiva o bastante para ser considerada por alguns uma sátira surrealista. Benito Mussolini proibiu o filme na Itália por ter interpretado o papel de Groucho como uma afronta pessoal; nada poderia ter agradado mais aos Irmãos Marx. Além disso, antes do lançamento do filme, uma pequena cidade no estado de Nova York chamada Fredonia protestou pelo uso de seu nome e também por causa do “e” adicional nele; a resposta do quartel-general dos Irmãos Marx foi, felizmente, previsível: “Mudem o nome da cidade de vocês, está prejudicando nosso filme.” KK

EUA (Paramount) 70 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Leo McCarey

Produção: Herman J. Mankiewicz

Roteiro: Bert Kalmar, Harry Ruby

Fotografia: Henry Sharp

Música: Bert Kalmar, John Leibold, Harry Ruby

Elenco: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Zeppo Marx, Margaret Dumont, Raquel Torres, Louis Calhern, Edmund Breese, Leonid Kinskey, Charles Middleton, Edgar Kennedy



EUA (MGM) 97 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Rouben Mamoulian

Produção: Walter Wanger

Roteiro: S. N. Behrman, H. M. Harwood

Fotografia: William H. Daniels

Música: Herbert Stothart

Elenco: Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith, Lewis Stone, Elizabeth Young, C. Aubrey Smith, Reginald Owen, Georges Renavent, David Torrence, Gustav von Seyffertitz, Ferdinand Munier

Festival de Veneza: Rouben Mamoulian, indicação (Troféu Mussolini)

RAINHA CHRISTINA (1933) (QUEEN CHRISTINA)

A recreação de Rouben Mamoulian da corte sueca do século XVII é um veículo perfeito para Greta Garbo dominar a tela. A histórica Christina, filha de Gustav Adolph, era uma esteta reclusa que acabou abdicando do trono para viver uma vida própria e passar do luteranismo para o catolicismo. A versão de Garbo, por contraste, é uma mistura de qualidades masculinas e femininas. Culta, determinada, ela é também sexualmente experiente, até agressiva, embora comprometida com sua individualidade.

A trama (que parece ter tomado muitas coisas emprestadas das cinebiografias de Elizabeth I, da Inglaterra) concentra-se no pedido de seus conselheiros para que ela se case com Carlos de França, que a odeia e ao seu "consoante", o corpulento conde Magnus (Ian Keith). Fugindo da corte – e das restrições que lhe são impostas por ser mulher –, Christina se veste de homem e encontra, por acaso, o embaixador espanhol, Antonio (John Gilbert, com quem Garbo estava envolvida na época). O que se segue são cenas cômicas de disfarces sexuais, à medida que Christina começa a ficar intensamente apaixonada por Antonio, e de um profundo erotismo. Quando Antonio é assassinado ao defender sua honra, Christina abdica, conquistando a solidão que, por conta da sua posição e suas características pessoais, parece ser seu destino desde o começo. A interpretação de Garbo é inspirada, contando com o auxílio do toque glamourizante da câmera de Mamoulian. A cenografia, a montagem e a música bem concebidas fazem de *Rainha Christina* um espetáculo sensacional. **RBP**

Espanha (Ramón Acín) 27 min. P&B

Idioma: espanhol

Direção: Luis Buñuel

Produção: Ramón Acín, Luis Buñuel

Roteiro: Luis Buñuel, Rafael Sánchez Ventura

Fotografia: Eli Lotar

Música não original: Brahms

Elenco: Abel Jacquin (narração)

TERRA SEM PÃO (1933) (LAS HURDES)

Um relato de extraordinária pungência, porém nada sentimentalista, de como pobreza, doença, desnutrição e ignorância podem existir em uma nação cristã civilizada, o documentário *Terra sem pão*, de Luis Buñuel, foi filmado na remota região montanhosa de Las Hurdes – uma pequena área ao norte da Estremadura, a menos de 100 quilômetros ao sul das glórias da cidade universitária de Salamanca – em 1932. Doenças físicas, psíquicas e sociais são calmamente observadas por uma câmera impassível, Buñuel tendo percebido que as imagens falariam em alto e bom som por si mesmas. Não obstante, ele sobrepõe planos das riquezas encontradas nas igrejas católicas e, conforme se soube mais tarde, não teve pudores em atirar em um bode ou besuntar um asno doente de mel (de modo a atrair um enxame letal de abelhas) para frisar seu argumento.

Porém, o que tudo isso tem a ver com o surrealismo? Os horrores não estão apenas à mostra, como também são a matéria-prima dos pesadelos; Buñuel ainda parece ciente de que, para aquele povo, a única libertação verdadeira do seu cruel sofrimento (a não ser que o Estado e a Igreja intervissem) está na própria morte e, certamente, muitas das atitudes tomadas para aliviar a fome e a dor deles parecem impulsionadas por um desejo perverso de extermínio. Cruel, frio, estranhamente belo e tão cáustico quanto enxofre. **GA**

KING KONG (1933)

O campeão incontestável de todos os filmes de monstros – e um marco no uso de efeitos especiais nos primórdios de Hollywood –, *King Kong* é até hoje uma das mais duradouras e adoradas obras-primas do cinema. Essencialmente uma versão simia da fábula de *A bela e a fera*, contada sem o final feliz e em proporções gigantescas, o filme de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack mistura um inovador trabalho com maquetes e identificação emocional a um grau raras vezes reproduzido pelas literais centenas de imitações que, inevitavelmente, se seguiram a ele.

A história se dá, essencialmente, a partir do ancestral conflito entre cidade e natureza. Uma expedição chega a um lugar de nome agourento, a Ilha da Caveira, atraída pela promessa de que um gigantesco gorila pré-histórico, temido e adorado pelos nativos, possa ser trazido para Nova York e explorado como atração imperdível. No entanto, o poderoso Kong não aceita ser enjaulado e escapa em uma fúria destruidora pela cidade.

As cenas passadas na Ilha da Caveira continuam impressionantes até hoje, desde a magnífica primeira aparição de Kong até a variedade de outras criaturas pré-históricas que ele e a expedição enfrentam ao proteger ou procurar, respectivamente, a raptada Ann Darrow (Faye Wray). Kong fica, na verdade, intimidado pela beleza de Ann e, quando inevitavelmente escapa de seu cárcere e vaga pela cidade de Nova York, a primeira coisa que faz é capturar a jovem e mantê-la como prisioneira de seu amor. Escalando o Empire State Building e afastando aviões irritantes, Kong acaba preferindo sacrificar a própria vida a ferir Ann, que dá ao filme sua famosa e tocante frase final: "Foi a bela quem matou a fera."

O fato de o macaco gigante passar de temido antagonista a cativante protagonista, sendo a primeira obviamente a perspectiva dos seus perseguidores, mostra o sucesso do complexo e expressivo trabalho de animação quadro-a-quadro de William O'Brien (o futuro mestre da técnica Ray Harryhausen trabalhou como seu assistente). Embora seja no fundo um filme B, *King Kong* acelerou o fetiche de Hollywood por efeitos especiais e pode-se dizer que, graças a ele, muitos dos filmes de hoje se concentram bem mais no espetáculo visual do que no enredo. No entanto, ao contrário dos exercícios em efeitos especiais contemporâneos, a majestade de Kong está fadada a durar graças, em grande parte, à "interpretação" do seu protagonista gigante. **JKI**



EUA (RKO) 100 min. P&B

Idioma: Inglês

Direção: Merian C. Cooper, Ernst B. Schoedsack

Produção: Merian C. Cooper, Ernst B. Schoedsack, David O. Selznick

Roteiro: James Ashmore Creelman, Ruth Rose, Edgar Wallace

Fotografia: Edward Linden, J. O. Taylor, Vernon L. Walker, Kenneth Peach

Música: Max Steiner

Elenco: Faye Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy, Noble Johnson, Steve Clemente, James Flavin



EUA (Columbia) 88 min. P&B
Idioma: inglês / mandarim / francês
Direção: Frank Capra
Produção: Walter Wanger
Roteiro: Edward E. Paramore Jr., Grace Zaring Stone
Fotografia: Joseph Walker
Música: W. Franke Harling
Elenco: Barbara Stanwyck, Nils Asther, Toshia Mori, Walter Connolly, Gavin Gordon, Lucien Littlefield, Richard Loo, Helen Jerome Eddy, Emmett Corrigan

O ÚLTIMO CHÁ DO GENERAL YEN (1933) (THE BITTER TEA OF GENERAL YEN)

Este melodrama atípico de Frank Capra conta a história de Megan Davis, uma missionária americana (Barbara Stanwyck) em Xangai que faz o tipo certinha e é noiva de outro missionário, sua paixão de infância. Quando uma guerra civil estoura, ela é levada presa por um senhor da guerra chinês chamado Yen (Nils Asther). A improvável história de amor que se segue é não só uma das esquecidas obras-primas de Capra como também uma das mais expressivas da Hollywood da década de 30: sutil, delicada, atmosférica e passiona. Joseph Walker utilizou filtros e texturas em sombras para filmá-la, o que remete ao trabalho de Josef von Sternberg; Edward Paramore Jr. escreveu o roteiro, adaptado de um livro de Grace Zaring Stone. Estranhamente, este filme belo e perverso foi escolhido para inaugurar o Radio City Music Hall em 1933. Não foi um dos sucessos comerciais de Capra, mas pode-se dizer que ele supera de longe seus demais filmes, e tanto Stanwyck quanto Asther estão excelentes.

Um dos pontos altos do filme é a extraordinária sequência de sonho em que o quarto de Megan é invadido por um monstro de pele amarela, que supomos ser Yen; em seguida, Megan é salva por um homem mascarado vestido como um ocidental, que supomos ser seu noivo. Porém, quando ele tira a máscara, vemos que se trata de Yen, que está ao seu lado quando ela acorda. Igualmente memorável é a bela sequência final – que pode ser interpretada como uma variação do budismo pop de Hollywood, embora seja executada com doçura e delicadeza. **JRos**

EUA (Hal Roach, MGM) 68 min. P&B
Idioma: inglês
Direção: William A. Seiter
Produção: Hal Roach
Roteiro: Frank Capra
Fotografia: Kenneth Peach
Música: William Axt, George M. Cohan, Marvin Hatley, Paul Marquardt, O'Donnell-Heath, Leroy Shield
Elenco: Stan Laurel, Oliver Hardy, Charley Chase, Mae Busch, Dorothy Christy, Lucien Littlefield, John Elliot, William Gillespie, John Merton

OS FILHOS DO DESERTO (1933) (SONS OF THE DESERT)

Essencialmente uma refilmagem do curta *Reajoi*, feito pela dupla em 1930, esta comédia de Stan Laurel e Oliver Hardy foi seu quarto longa-metragem e, indiscutivelmente, o melhor de todos. Embora outros filmes do Gordo e o Magro sejam, pelo menos em uma análise subjetiva, tão bons quanto este, eles tendem a se passar em mundos atípicos – a terra de conto de fadas de *Era uma vez dois valentes*, por exemplo, ou o Velho Oeste de fantasia de *Dois coqueiros ladinos*. Ainda que *Os filhos do deserto* seja uma das comédias mais convencionais de Laurel e Hardy, ela é a que melhor representa o estranho inferno doméstico em que a dupla vive seus melhores trabalhos, um bizarro mundo infantil repleto de esposas dominadoras, divertimentos clandestinos e onde se fuma e se bebe às escondidas.

Tendo por base uma viagem ao Havaí com a fraternidade *à la* maçonaria do título e as tentativas por parte de Stan e Oliver de esconder a excursão de suas esposas, *Os filhos do deserto* parte de uma trama farsesca básica, transformando-a em um veículo para a melhor dupla cômica do cinema. Interpretações fabulosas por parte dos coadjuvantes, especialmente a de Mae Busch como Sra. Hardy e a do comediante-diretor Charley Chase como uma versão bêbada de si mesmo, juntamente com a direção hábil de William A. Seiter (cuja outra comédia digna de nota foi a primorosa *Por conta do Bonifácio*, de 1938, dos Irmãos Marx), também fazem com que valha muito a pena ver este filme hoje – algo incomum para uma comédia com 70 anos de idade. **KK**

IT'S A GIFT (1934)

Sem dúvida a melhor de todas as comédias de W. C. Fields, *It's a Gift* (É um presente) pode não oferecer a inspirada loucura de pérolas caprichosamente surreais como *Never Give a Sucker and Even Break* (1941) ou o inesquecível curta *The Fatal Glass of Beer* (1933), porém é certamente o mais coerente e o mais consistentemente engraçado dos seus longas-metragens.

Apesar de ter sido montado a partir de esquetes antigos e cenas de filmes anteriores, como *It's the Old Army Game* (1926), este filme de Norman Z. McLeod traz algo parecido com uma história própria. Harold Blissonette (Fields) está tão cansado das pressões constantes da vida familiar e de gerenciar uma loja de artigos gerais que compra em segredo, com suas suadas economias, o laranjal dos seus sonhos na Califórnia. Ao ir para lá com a família (que não esconde ter ficado naturalmente horrorizada com o que ele fez), descobre que comprou algo muito diferente do mostrado no anúncio. Dito isso, a "trama" é simplesmente um pretexto para outros dos maravilhosamente misantrópicos tratados de Fields sobre os perigos e as armadilhas da paternidade, do casamento, dos vizinhos e da Lei Seca, dando-lhe liberdade para cortejar nossa simpatia por um velho raliugento que se acredita maltratado por praticamente o mundo inteiro.

É extremamente difícil escolher pontos altos em meio a esta série de esquetes tão uniformes, porém a catastrófica visita feita à loja de Fields pelo frágil, surdo, cego e surpreendentemente beligerante Mr. Muckle (Charles Sellon) deve ser alçada a alguma espécie de apogeu do humor politicamente incorreto. A tentativa fracassada do protagonista de dormir na varanda – apesar dos vizinhos barulhentos, da esposa implacante (a inimitável Kathleen Howard), de uma chave de fenda assassina empunhada por Baby LeRoy, de um coco que sai rolando, de uma rede quebrada, de um rifle e de um vendedor de seguros alucinadamente cordial em busca de um certo Karl LaFong ("K. maiúsculo, A minúsculo, R minúsculo") – é simplesmente o mais brilhante e assustador retrato da vida comum que uma comédia cara-de-pau de Hollywood já conseguiu fazer. A sequência do barbear é ótima. E a do jantar com a família, também. Enfim, pura genialidade. **GA**



EUA (Paramount) 73 min. P&B

Direção: Norman Z. McLeod

Produção: William LeBaron

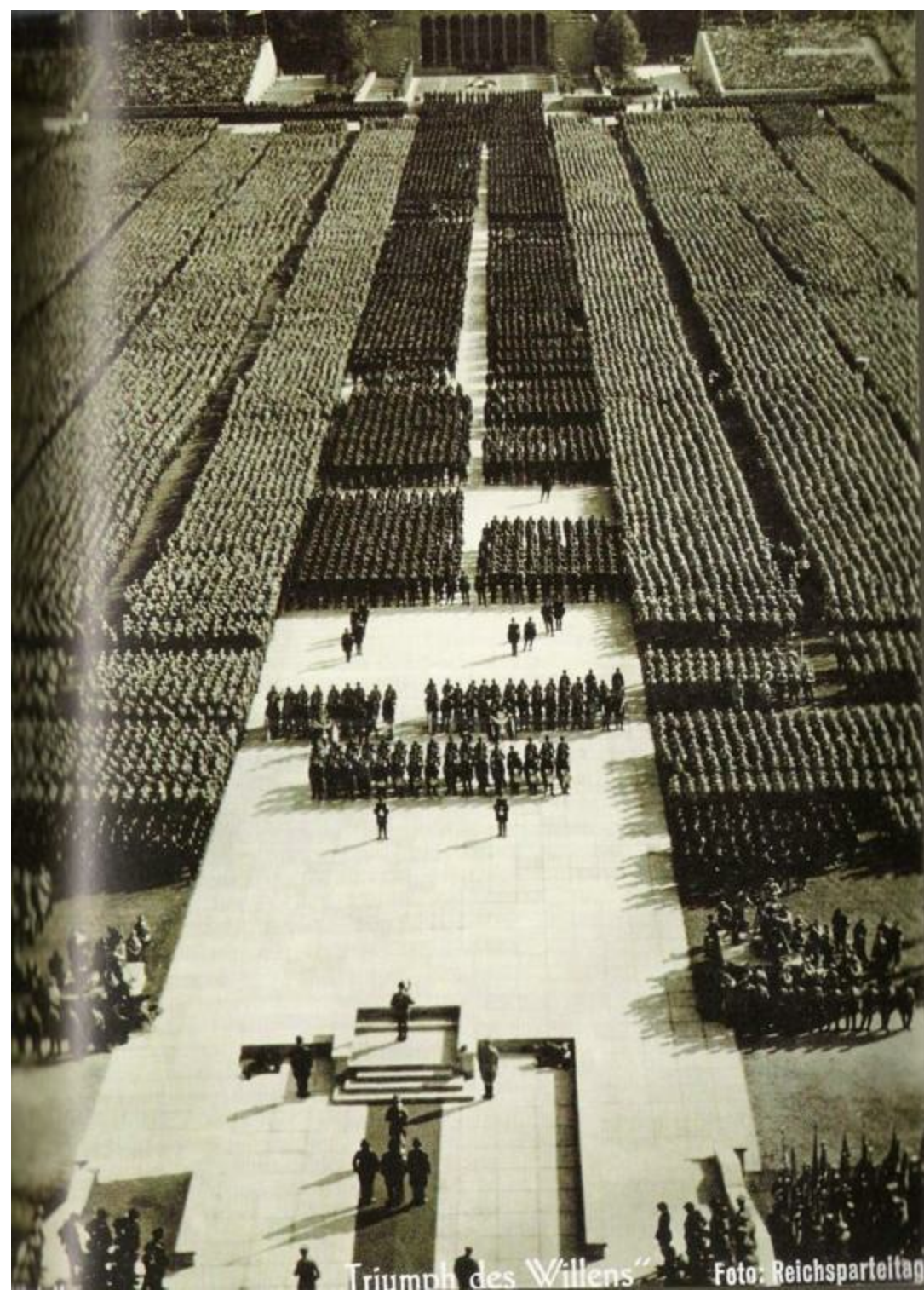
Roteiro: Jack Cunningham, W. C. Fields

Fotografia: Henry Sharp

Música: Lew Brown, Buddy G. DeSylva, Ray Henderson, Al Jolson, John Leipold

Elenco: W. C. Fields, Kathleen Howard, Jean Rouverol, Julian Madison, Tommy Bupp, Baby LeRoy, Tammany Young, Morgan Wallace, Charles Sellon, Josephine Whittell, T. Roy Barnes, Diana Lewis, Spencer Charters, Guy Usher, Dell Henderson





Triumph des Willens"

Foto: Reichsparteitag

Alemanha (Leni Riefenstahl, NSDAP-Reichsleitung) 114 min. P&B

Idioma: alemão

Direção: Leni Riefenstahl

Produção: Leni Riefenstahl

Roteiro: Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann

Fotografia: Sepp Allgeier, Karl Attenberger, Werner Böhne, Walter Frenzt, Willy Zielke

Música: Herbert Windt

Elenco: Adolf Hitler, Max Amann, Martin Bormann, Walter Buch, Walter Darré, Otto Dietrich, Sepp Dietrich, Hans Frank, Josef Goebbels, Hermann Göring, Jakob Grimminger, Rudolf Hess, Reinhard Heydrich, Konstantin Hierl, Heinrich Himmler, Robert Ley, Viktor Lutze, Erich Raeder, Fritz Reinhardt, Alfred Rosenberg, Hjalmar Schacht, Franz Xaver Schwartz, Julius Streicher, Fritz Todt, Werner von Blomberg, Hans Georg von Friedeburg, Gerd von Rundstedt, Baldur von Schirach, Adolf Wagner

O TRIUNFO DA VONTADE (1934) (TRIUMPH DES WILLENS)

Foi o próprio Adolf Hitler quem encarregou Leni Riefenstahl, uma dançarina e atriz que se tornou cineasta, de fazer um registro grandioso e celebrador do sexto Congresso do Partido Nazista que se deu em setembro de 1934 em Nuremberg – o palco da Bavária medieval onde, com deliberada ironia, um tribunal composto pelos vitoriosos Aliados se juntaria em 1945-1946 para julgar os criminosos de guerra do Terceiro Reich. Hitler também lhe deu o título do filme. Além de carreirista, Riefenstahl era um talento criativo e, apesar de suas afirmações em contrário no pós-guerra, há provas (não só aqui, como em sua cobertura fotojornalística da invasão da Polônia e do seu uso posterior de detentos de campos de concentração como figurantes) de que seu entusiasmo pelo fascismo era premeditado, mesmo que discutivelmente ingênuo. No entanto, nenhuma discussão sobre suas motivações pode diminuir o impacto devastador de *O triunfo da vontade*. Trata-se de um espetáculo fabuloso, vulgar, porém mítico, e, tecnicamente falando, um êxito indiscutível e esmagador.

Ela contou com todos os recursos que um documentarista poderia desejar. Nuremberg foi preparada como se fosse um gigantesco estúdio contando com uma série de complexos cenários. Riefenstahl requisitou a construção de novas pontes e acessos no centro da cidade, além de postes de iluminação e trilhos de câmera, tudo de acordo com suas rigorosas especificações. Dispondo de 30 câmeras e 120 técnicos, ela cumpriu de forma brilhante sua missão em Nuremberg – glorificar o poder do Estado nazista e fortalecer seu domínio sobre os corações e mentes da Alemanha – com imagens de tirar o fôlego em uma sinistral escala épica, criando uma obra-prima infame considerada até hoje o mais poderoso filme de propaganda já feito.

O documentário – que, após seis meses de edição que resultaram em duas horas cuidadosamente selecionadas, representa cerca de 3% do material filmado – começa com Hitler chegando de avião, sua descida das nuvens recebendo o tratamento da entrada de um herói wagneriano, com a cabeça envolta em uma auréola de luz do sol. A aclamação e adulação do Führer por multidões que o saudam é fundamental para esta apresentação da sua filosofia política como espetáculo mundial, concedendo-lhe um carisma perturbador,

apesar da sua postura e do histrionismo que cenas de arquivo, dramas históricos e paródias magistrais, como *O grande ditador* (1940), de Charles Chaplin, tornaram famosos. Para destacá-lo, o filme traz um caleidoscópio de imagens extraordinárias: jovens vigorosos praticando esportes, procissões iluminadas por tochas, rituais de louvor à suástica, demonstrações militares, milhares de crianças bem treinadas jurando fidelidade ao Movimento e um desfile folclórico ininterrupto que termina com o hino nazista, a “Canção de Horst Wessel”.

O triunfo da vontade é uma demonstração pouco sutil, porém inovadora de técnica, desde enquadramentos engenhosos e composições impactantes até o ritmo implacável da sua habilidosa montagem. Esta é uma prova arrepiante, e que não cessa de fascinar, do poder que o cinema tem de impor uma falsa estética espiritual a algo francamente político. Depois da Segunda Guerra Mundial, Riefenstahl foi condenada a quatro anos de prisão pelos americanos e franceses por seu papel na máquina de propaganda nazista, apesar de sua insistência em que fez “puramente um filme histórico, cinema-verdade”. As diversas tentativas de ressuscitar sua carreira fracassaram. Mais tarde, ela descobriria a fotografia subaquática e demonstraria ainda ter o olhar de uma artista. **AE**



O ATALANTE (1934) (L'ATALANTE)

Por mais herético que seja nestes tempos esclarecidos de política de gênero, *O Atalante*, obra-prima de Jean Vigo, é a maior ode do cinema à paixão heterossexual. É impossível não embarcar em sua enlevada poesia sem se render às românticas séries de oposições entre os sexos, comparações rigorosas em todos os níveis possíveis: espiritual, físico, erótico e emocional. Só essa sensação de total "alteridade" pode permitir tanto a agonia do desequilíbrio entre amantes como o que há de sublime na sua eventual união.

Isso está longe do romance típico da época. Conforme Vigo reclamou de forma memorável, é preciso "três mil metros de filme para dois lábios se colarem, e quase a mesma metragem para eles se descolarem novamente". Como *De olhos bem fechados* (1999), de Stanley Kubrick, *O Atalante* joga a imortal história de amor dentro de uma aventura: o homem (Jean Dasté, no papel de Jean) é um aventureiro marítimo, enquanto a mulher (Dita Parlo, no papel de Juliette) quer se estabelecer na cidade. As tentações sedutoras e os impulsos que os separam temporariamente são antecipados em um momento carregado de agonia quase metafísica: em meio a uma neblina espessa, Jean anda às cegas pelo navio até encontrar sua noiva e envolvê-la em um abraço ao mesmo tempo furioso e aliviado, que os inspira de imediato a descerem do convés para fazer amor.

No entanto, entre esses pólos de masculinidade e feminilidade está Père Jules (Michel Simon), capitão do navio. O fato de que a imaginação de Vigo possa ter se projetado plenamente tanto sobre o ideal heterossexual quanto sobre a identidade volúvel desse inspirado louco é, sem dúvida, a prova da grandeza do cineasta. Jules é um ser múltiplo, dentro dele não há limites entre homem e mulher, criança e adulto, amigo e amante – em um determinado momento, ele chega a ser duplicado visualmente e luta consigo mesmo. É um texto vivo, coberto de tatuagens extravagantes, que representa o próprio aparato cinematográfico, capaz de produzir sons a partir de gravações com seu dedo magicamente eletrificado. Jules é a sensibilidade surrealista de Vigo encarnada em Simon, um ator cuja anarquia e instinto são impressionantes.

Vigo desenvolve e aprofunda as explorações formais de *Zero de conduta* (1933), seu filme anterior. Do cinema mudo e burlesco e de René Clair ele pega emprestada a gag do prólogo: após o casamento dos protagonistas, um grupo de pessoas passa em fila diante da câmera, seguindo cada vez mais rápido o casal até se tornar uma multidão desgovernada e caótica. A bordo do navio, Vigo encontra espaço para seus adorados "aquários" – aposentos fechados repletos de gatos, bizarrices e maravilhas, como a cabine de Jules, lar de exóticas quinquilharias –, enquanto no convés usa uma iluminação fantasmagórica e noturna. Um soberbo tom rítmico e expressivo dá unidade ao filme, fazendo com que, às vezes, *O Atalante* quase se torne um musical.

A morte de Vigo aos 29 anos foi uma perda trágica. *O Atalante*, no entanto, coroa seu legado. E não existe no cinema cena tão sexy quanto a montagem magnífica, eisensteiniana, dos corpos de Jean e Juliette, distantes um do outro, iguais em suas posturas de excitação mútua, em um ato de amor possível apenas através da linguagem vibrante dos filmes. **AM**

França (Gaumont-Franco Film-Aubert) 89 min. P&B
Idioma: francês
Direção: Jean Vigo
Produção: Jacques-Louis Nunez
Roteiro: Jean Guinée, Albert Riéra
Fotografia: Jean-Paul Alphen, Louis Berger, Boris Kaufman
Música: Maurice Jaubert
Elenco: Michel Simon, Dita Parlo, Jean Dasté, Gilles Margaritis, Louis Lefebvre, Maurice Gilles, Raphaël Dilligent



O GATO PRETO (1934) (THE BLACK CAT)

O gato preto – a primeira parceria dos dois maiores astros de filmes de monstros da década de 30, Boris Karloff (creditado simplesmente como “Karloff”) e Bela Lugosi – é ao mesmo tempo a obra mais perversa e mais artística da leva original de filmes de terror da Universal, produto da estranha sensibilidade do diretor Edgar G. Ulmer, que começava a oscilar entre a grande arte e a arte popular, e do poético roteirista especializado em ficção no estilo pulp Peter Ruric.

Baseado no conto de Edgar Allan Poe apenas no seu conceito, este filme poderia ser o último filme de terror do expressionismo alemão, com sua história de satanismo, vingança, necrofilia, traição e má educação passada em um castelo modernista (um raro exemplo de atualização do modelo gótico) construído por Hjalmar Poelzig (Karloff) – uma mistura de satanista e arquiteto cujo penteado faz um “V” na testa – sobre a cova coletiva dos soldados que traiu, entregando-os ao inimigo durante a Primeira Guerra Mundial. O casal em lua-de-mel no estilo filme de terror (David Manners e Jacqueline Wells) está quase comicamente fora de seu habitat, servindo de modelo para Brad e Janet em *Rocky Horror Picture Show* (1975), no papel de hóspedes forçados que se vêem entre Poelzig, que mantém a amante preservada como uma boneca de cera no porão, e o vingativo Vitus Werdegast (Lugosi), que arremata a estranha trama esfolando o vilão vivo antes de o castelo ser explodido. Feitos para chocar, mas sem deixarem de ser uma gozação, os rituais desempenhados com elegância por Karloff são puro clichê (“cum grano salis”), falados em um latim gaguejante. **KN**

O JUIZ PRIEST (1934) (JUDGE PRIEST)

John Ford ganhou seu primeiro Oscar com o prestigiado e relevante *O delator* (1935), porém esta sua obra menos conhecida, lançada no ano anterior, envelheceu muito melhor, apesar de sua estrutura irregular, seu sentimentalismo barato e a evidente falta de correção política. Billy Priest (Will Rogers), juiz de uma cidade do Kentucky em 1890, ajuda seu sobrinho a se casar com a garota certa e derruba uma ação judicial ilegal contra um reservado ferreiro. A trama está a serviço de uma série de esquetes (muitos envolvendo o menosprezado porém brilhante comediante negro Stepin Fetchit), canções, gags, réplicas murmuradas para a câmera e personagens incidentais que evocam uma comunidade idealizada do velho Sul onde quase não existe pompa, a intolerância é mantida sob controle e negros e brancos coexistem em perfeita harmonia.

Há várias referências internas e paralelos que relacionam o diretor de *O juiz Priest* com o herói do título, que impõe ordem na platéia no plano anterior aos créditos iniciais, permite que a digressão, e não a norma, comande seu tribunal e manipula desvergonhadamente as emoções do espectador trazendo uma banda para tocar “Dixie”, uma espécie de hino informal sulista, em um momento crucial do julgamento. *O juiz Priest* é um dos mais adoráveis exemplos de inocência que surgiram nas telas americanas, e o juiz Ford nos lembra com sabedoria quanto de engenhosidade é preciso para que a lenda prevaleça sobre o fato. **MR**

EUA (Universal) 65 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: Edgar G. Ulmer

Produção: Carl Laemmle Jr.

Roteiro: Peter Ruric e Edgar G. Ulmer, baseado no conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe

Fotografia: John J. Mescall

Música: James Huntley, Heinz Roemheld

Música não original: Tchaikovsky, Liszt

Elenco: Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Julie Bishop, Lucille Lund, Egon Brecher, Harry Cording, Henry Armetta, Albert Conti, Jacqueline Wells

EUA (Fox) 80 min. P&B

Idioma: inglês

Direção: John Ford

Produção: Sol M. Wurtzel

Roteiro: Irvin S. Cobb, Dudley Nichols

Fotografia: George Schneiderman

Música: Cyril J. Mockridge, Emil Gerstenberger, Samuel Kaylin

Elenco: Will Rogers, Tom Brown, Anita Louise, Henry B. Walthall, David Landau, Rochelle Hudson, Roger Imhof, Frank Melton, Charley Grapewin, Berton Churchill, Brenda Fowler, Francis Ford, Hattie McDaniel, Stepin Fetchit



USA (Columbia) 105 min. P&B

Idioma: Inglês

Direção: Frank Capra

Produção: Frank Capra, Harry Cohn

Roteiro: Samuel Hopkins Adams,
Robert Riskin

Fotografia: Joseph Walker

Música: Howard Jackson, Louis
Silvers

Elenco: Clark Gable, Claudette
Colbert, Walter Connolly, Roscoe
Karns, Jameson Thomas, Alan Hale,
Arthur Hoyt, Blanche Frederici,
Charles C. Wilson

Oscar: Frank Capra, Harry Cohn
(melhor filme), Frank Capra (diretor),
Robert Riskin (roteiro), Clark Gable
(ator), Claudette Colbert (atriz)

Festival de Veneza: Frank Capra,
Indicação (Troféu Mussolini)

ACONTECEU NAQUELA NOITE (1934) (IT HAPPENED ONE NIGHT)

Peter (Clark Gable) é um jornalista sem papas na língua; Ellie (Claudette Colbert) é uma garota "bobinha" que está fugindo de casa e do pai. Os dois se conhecem na estrada e são forçados a colaborar. Ele é um pé-rapado, ela é uma menina rica, e um passa a explorar o outro: para ele, ela significa uma grande matéria; para ela, ele é uma maneira de conseguir chegar a Nova York e ao seu noivado proibido. No decorrer da história, eles passam do antagonismo ao amor, no que poderia ser mais uma entre mil comédias românticas americanas das décadas de 30 ou 40.

Porém não se engane: *Aconteceu naquela noite*, de Frank Capra, é pura magia cinematográfica. Isso pode ser explicado, em parte, pela maneira como ele evoca todo um meio: uma "América popular", repleta de improváveis trapaceiros e cidadãos de boa índole, sempre dispostos a compartilhar uma história ou uma canção, ou simplesmente exibir suas adoráveis excentricidades. No entanto, o filme também toma o cuidado de explorar exceções a essa regra básica: o pai de Ellie, Andrews (Walter Connolly), acaba se mostrando um camarada muito gente boa, assim como Shapeley (Roscoe Karns), o passageiro de ônibus tagarela, se mostra um canalha.

Capra era especialista em tecer com inteligência uma história partindo de pretextos simples e completamente familiares, como refeições, gírias, um ronco que incomoda, tomar banho, trocar de roupa. Seguindo a fórmula das comédias românticas, as identidades são momentaneamente desfeitas sempre que uma farsa se faz necessária ou pode ser explorada para divertir os dois – embora, todas as vezes que Peter e Ellie fingem ser casados, possibilidades e destinos mais sérios sejam, sem dúvida, insinuados...

Aconteceu naquela noite é um antepassado distante das "comédias trash" dos dias de hoje, como aquelas feitas pelos irmãos Farrelly. Há piadas infames de sobra ("Essa aí que você está usando para sentar é minha"); as pretensões e os privilégios dos ricos são zombados sem piedade (até os nomes deles são engraçados: King Westley); Colbert mostra suas famosas pernas e pára o trânsito. Além, é claro, do viés da tensão sexual: acompanhando pacientemente as quatro noites que Peter e Ellie passam juntos, o filme inteiro gira em torno do simbolismo das "muralhas de Jericó" finalmente caindo: a tirada do lençol que serve como barreira fina e tremulante para a consumação do amor cada vez maior dos dois.

Os críticos não podem cantar louvores aos talentos de montagem e mise-en-scène de Capra; para ele, o estilo deveria ser funcional e convencional. No entanto, o que ele tinha de fato era uma visão impecável de roteiro (em relação tanto à estrutura quanto aos pequenos detalhes) e uma ótima comunicação com seus carismáticos atores. Gable e Colbert ajudam a equalizar esta guerra dos sexos, diluindo um certo caráter ideológico do roteiro que sugere que homens vindos do proletariado deveriam ensinar a garotas mimadas uma coisinha ou outra sobre a vida real. Na contagiante interação dessas estrelas – na sua vontade mútua de brincar, rir, se mostrarem vulneráveis, serem alvos de uma piada tão boa quanto a que fazem com o outro – vemos um ideal completamente perdido no cinema contemporâneo: a reciprocidade beligerante entre os sexos. **AM**





EUA (Cosmopolitan, MGM) 93 min. P&B

Direção: W. S. Van Dyke

Produção: Hunt Stromberg

Roteiro: Albert Hackett, Frances Goodrich, baseado no livro de Dashiell Hammett

Fotografia: James Wong Howe

Música: William Axt

Elenco: William Powell, Myrna Loy, Maureen O'Sullivan, Nat Pendleton, Minna Gombell, Porter Hall, Henry Wadsworth, William Henry, Harold Huber, Cesar Romero, Natalie Moorhead, Edward Brophy, Edward Ellis, Cyril Thornton

Indicação ao Oscar: Hunt Stromberg (melhor filme), W. S. Van Dyke (diretor), Frances Goodrich, Albert Hackett (roteiro), William Powell (ator)

A CEIA DOS ACUSADOS (1934) (THE THIN MAN)

A química entre Myrna Loy e William Powell foi tamanha no filme *Vencido pela lei*, de 1934, que o diretor W. S. Van Dyke voltou a escalar a dupla no mesmo ano. Nos papéis de Nick e Nora Clark, eles são únicos na história do cinema. Sendo a primeira dupla de detetives casados a fazer sucesso, eles não só se amam como gostam um do outro a ponto de nunca serem insípidos, desrespeitosos ou maçantes.

A trama de *A ceia dos acusados* é confusa. Nick Charles é, oficialmente, um detetive aposentado, mas que desenvolve um interesse pessoal no desaparecimento de um inventor excêntrico – o “homem magro” do título original – cuja filha (Maureen O'Sullivan) é uma velha conhecida sua. A segurança do inventor é colocada mais em dúvida ainda quando surgem complicações envolvendo sua suspeita amante, sua ambiciosa ex-mulher e o ganancioso marido dela (Cesar Romero). Junte-se a isso inúmeros mafiosos, policiais e prostitutas e a impressão é de que todo o mundo do crime está fadado a aparecer na luxuosa suíte de hotel de Charles uma hora ou outra.

Tentar entender a história atrapalha o que é importante de fato: a vigorosa troca de piadas, cheia de falas de causar inveja, entre a rica e sofisticada Nora e seu marido de língua afiada e bebedor. Uma noite depois de desarmar um convidado indesejado, o incidente é relatado nos jornais da manhã. “Segundo o *Tribune*, eu levei dois tiros”, diz Nick. “Eu li que foram cinco tiros nos tablóides”, diz Nora. “Isso é mentira. Ele não chegou nem perto dos meus tablóides.” Ditas com uma tranquilidade desdenhosa, essas falas são engraçadas sem chamarem atenção para si. Nick pode parecer um alcoólatra, mas salta do relaxamento da embriaguez para a sobriedade ativa num piscar de olhos. As extraordinárias bebedeiras do casal parecem pouco afetar seus atos; trata-se mais de um elegante elemento de cena, essencial para um país que acabara de sair da Grande Depressão.

Tirados do romance de Dashiell Hammett escrito no mesmo ano, Nick e Nora foram supostamente baseados na relação de Hammett com a dramaturga Lillian Hellman. Filmada em 14 dias, esta brilhante história de detetive cômica rendeu 2 milhões de dólares e teve quatro indicações ao Oscar. Previsivelmente, sua popularidade gerou quatro outros filmes, assim como séries de rádio e televisão, além de servir de inspiração para seriados de tevê como *McMillian & Wife* e *Casal 20*. **KK**

